

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 19 (158) ЖОВТЕНЬ

2008

2008 жовтень № 19 (158)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
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 Державний заклад
“Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка”

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 12 від 27 червня 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 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 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 Державного закладу
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@luguniv.edu.ua

Зміст

Актуальні проблеми літературознавства

Василенко І.М. Драматизм поетичного стилю Олени Теліги	7
Гавриленко О.Л. Поетичний світ Григорія Половинка	13
Галич А.О. Асоціоніми в романі Любка Дереша “Культ”	22
Галич О.А. “Моєму луганському другові...”: Леонід Большаков і Луганськ	28
Даниленко І.І. Індивідуально-авторська молитва в українській поезії XIX століття	33
Дмитренко В.І. Творча постать Тараса Шевченка в рецепції письменників з літоб’єднання “Ланка”- МАРС	39
Дорогокупля О.М. Інтерпретація поняття розуму як одного з основних критеріїв оцінки особистості в українській байці XVIII – XX століть	45
Кастиріна О.С. Специфіка жанрових модифікацій фентезі у творчості Григорія Штона	54
Лапко О.А. Рецепція поетичної творчості Т. Осьмачки в літературній критиці 20-х років	60
Манич Н.Є. Символіка образів у художній творчості Микити Чернявського	64
Марко В.П. Тропи зі складником “золото”, “золотий” у поетичному світі Є. Маланюка (на матеріалі збірок 20 – 30-х років)	80
Медоренко О.М. Володимир Винниченко: щоденниковий автокоментар “в’язня Закутка”	86
Пустовіт В.Ю. Мемуаристика І. Нечуя-Левицького як код національної ідентичності	92
Савенко І.Л. Образ України і специфіка вираження розуміння національної ідеї Іваном Франком у творі Я. Грицака “Пророк у своїй вітчизні”: історико-літературознавчий аспект	97
Сидорова О.В. Інтерпретація біблійно-християнської літературної традиції у поезіях молодих авторів Луганщини кінця XX – початку XXI століття	105
Фоменко В.Г. Художнє “відчуття” міста в українській прозі початку XX століття	111
Юган Н.Л. Особенности речової характеристики персонажа в пьесе В.И. Даля “Ночь на распутье”	121

Документалістика на порозі XXI століття

Абрамян Ю.В. Ономастичний простір автобіографічної повісті А. Дімарова “Поєма про камінь”	130
Сіверська С.Ф. Вплив культурно-історичного середовища на творчість письменника (на прикладі автобіографічного роману В. Чемериса “Це я, званий іще Чемерисом”)	141
Черкашина Т.Ю. Містифікація власного життя в літературі autofiction	148
Шестера Г.А. Історичний факт в історичному романі: нові грані розуміння	154
Шестопалова Т.П. Біографія Ю. Лавріненка в дзеркалі мемуарних саморефлексій	159
Шеховцова О.В. Жанрові модифікації письменницьких щоденників XIX – XXI століть	169

Теорія масової комунікації

Andrianova N.S. Linguistic Peculiarities of English IRC	175
--	-----

Фольклористика

Скиба О.В. Особа збирача фольклору в контексті сьогодення	182
Відомості про авторів	186



**Збірник наукових праць
на пошану професора
Тетяни Пінчук
з нагоди її 50-річчя**

Тетяна Степанівна Пінчук – талановитий керівник, непересічна особистість, яка підкорила зоряний філологічний небосхил, досягла високих наукових результатів, зробила неоціненний внесок у зміцнення авторитету луганської школи літературознавства. Декан факультету української філології з 1997 року, кандидат філологічних наук, професор, автор близько 300 наукових праць з актуальних проблем історії української літератури, історія вітчизняного літературознавства, розвитку історико-біографічної прози та мемуаристики.

Автор близько 300 наукових праць з актуальних проблем історії української літератури, історія вітчизняного літературознавства, розвитку історико-біографічної прози та мемуаристики. Аналітичною глибиною та багатовекторністю дискурсивної практики відзначаються навчальні посібники та підручники, видані в співавторстві з колегами з грифом МОН України для вищої і середньої школи (“Іван Вишенський”, “Тригорій Сковорода і світ”, “Історія української літератури”, “Виразне читання”, “Українська культурна парадигма: від давнини до сучасності”, “Леся Українка: неоромантична концепція слова”, “Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини ХІХ століття”, “Шляхи розвитку та становлення українського театру”).

Завдяки самовідданій праці професора Т.С. Пінчук студенти факультету виборюють призові місця на Всеукраїнських олімпіадах, продовжують естафету високих досягнень, стаючи призерами конкурсів наукових робіт. Це шлях пошуків і звершень, здобутків і злетів у збагаченні культури та відродженні духовності студентства. Ми хочемо засвідчити щире повагу, якої заслуговують Ваша особиста шляхетність, великий досвід науковця та педагога, а також активна життєва позиція патріота нашої держави. Авторитет професора Т.С. Пінчук як знаного вченого поцінований на українських теренах та є невід’ємною складовою історії Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Тетяна Степанівна нагороджена знаками “Відмінник освіти України”, “Софія Русова”, медаллю “Будівничий України”, відзначена грамотами Міністерства освіти і науки України.. Працелюбність, компетентність і життєва мудрість Тетяни Степанівни створили заслужену повагу серед освітян. Тетяна Степанівна завжди є уособленням доброти, впевненості, відповідальності, лідерства та толерантності.

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821.161.2.09–1

І.М. Василенко

ДРАМАТИЗМ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Проблема визначення специфіки мистецького стилю жінки-поетеси хвилює дослідників з часів давньогрецької Сапфо. Існування жіночої художньої практики зумовило дослідження особливого типу творчості, образу “нової жінки”, який почав формуватися на межі ХІХ–ХХ століть.

Творчість Олени Теліги привертає особливу увагу літературознавців, оскільки сама поетеса засвідчила непересічне значення жінки-митця у формуванні духовно-естетичної культури нації. Драматизм самовизначення і самореалізації творчої особистості жінки особливо загострюється в період значних історичних зрушень, що ведуть до переоцінки існуючих традиційних уявлень про співвідношення жіночого і чоловічого начал в житті суспільства. Такою була історична доба, у яку довелось жити О. Телізі і визначати свою ідейно-естетичну позицію.

Дослідженням творчості О. Теліги займалися науковці за кордоном і в Україні (Д. Донцов, Ю. Бойко, І. Качуровський, Яр Славутич, Юрій Шерех, Юрій Клен, В. Агеєва). Аналіз опрацьованого літературознавчого матеріалу є підставою для висновку про недостатність монографічних праць в аспекті проблеми дослідження, що зумовлює актуальність теми даної статті.

Світогляд О. Теліги сформувався під впливом найкращих зразків західноєвропейської та української неоромантичної літератури, вона відчувала себе непримиренним ворогом рабства, неволі, душевної апатії і духовного тління. Ліричний суб'єкт її поезії замислюється над долею людини, сенсом життя, над місією митця, патріота, жінки і приходять до висновку, що не має права залишатись осторонь боротьби за долю нації. Автобіографічний характер більшості поезій О. Теліги свідчить про наявність в її віршах сповідально-щоденникового елемента.

Мета нашого дослідження – визначити основу драматизму в поетичній спадщині Олени Теліги на підставі аналізу лірики, публіцистики і мемуарів поетеси. Цей напрямок аналізу зумовив необхідність вирішення завдання: з'ясувати сутність драматизму і ліризму в поетичній спадщині О. Теліги і визначити їх вплив на стильові особливості творчості поетеси.

Дослідження творчої спадщини О. Теліги розпочалось ще в 1947 році з упорядкування першої збірки поезій “Прапори духу”, мета якої –

дати можливість українському читачеві дізнатись про історію визвольного руху і його найвищу цінність – жінку, поетесу, героїню. На жаль, трагічна доля талановитої поетеси Олени Теліги, яка, проживши чимало років в еміграції, опинилася в Києві під час фашистської окупації і загинула у 1942 році від рук гестапівців, донедавна була зовсім невідома на Батьківщині.

Лише у 2004 році була видана в Києві ґрунтовна праця, яка містила епістолярну спадщину поетеси та мемуари сучасників видатної українки. Ця книга стала яскравим свідченням морально-естетичних та світоглядних засад творчості Олени Теліги. Поступово талановита поетеса і публіцистка, палка патріотка О. Теліга займає належне їй місце серед національних героїв і визначних діячів культури України. До вивчення її життєвого і творчого шляху звертаються літературознавці й історики, які до останнього часу користувалися лише спогадами сучасників і біографічним нарисом О. Ждановича “На зов Києва” (1947 р.).

Дослідження поетичного стилю О. Теліги вперше здійснив Д. Донцов у статті “Поетка огняних меж” (1953 р.), який відзначив яскравість, шляхетність, досконалість, лаконізм, стрункість її поетичного слова: “Загальне враження чогось, що пориває душу від приземного, сірого, буденного – в небо, в височину” [1, с. 731].

Юрій Бойко у статті “Олена Теліга – як публіцистка і поетка” та “Душа на сторожі” зазначає, що “Телігу можна збагнути, відчутти, оцінити тільки у зв’язку з усім тим, що діялось в її оточенні, що найглибше відбивалося в її свідомості, а тоді відкладалося яскравим світлом і в її творчості” [2, с. 403]. Оцінку поетичного таланту О. Теліги здійснили також видатні літературознавці української діаспори Б. Бойчук і Б. Рубчак (“Олена Теліга”), В. Державин (“Шлях до класицизму”, “Заповіт Олени Теліги”), Олена Звичайна (“Гаряча смерть”), Юрій Клен (“Ніжність і посвята”), О. Лятуринська (“Поезії Олени Теліги”, “Вияснення”), Юрій Шерех (“Без металевих слів і без зітхань даремних”). У 1977 році в Нью-Йорку виходить збірка “Олена Теліга”, що містить поезії, спогади та літературно-критичні статті видатної українки. До книги увійшли також декілька художніх творів, присвячених пам’яті О. Теліги: п’єса Катерини Штуль “Поворот”, есе М. Ситника “Кров на квітах”, Олеся Бабія “Пісня про Олену Телігу” тощо. Українська літературна громадськість почала знайомство з лірикою О. Теліги з публікацій 1990-х років у журналах “Вітчизна”, “Березіль”, “Українська мова і література в школі”, газетах “Літературна Україна”, “Освіта України”. У цих виданнях з’явилися статті дослідників Н. Бернацької, Р. Вітренко, І. Качуровського, Ю. Коваліва та ін. Літературознавці відзначають, що провідна тема поезії О. Теліги – це любов до України, хоча самого слова Україна в її віршах майже немає. Героїзм як найвища чеснота, як взірець людської гідності – то

визначальний орієнтир її життя і творчості, тісно пов'язаних із боротьбою за національне визволення рідного народу.

Одним із найбільш ґрунтовних сучасних досліджень поетичного стилю О. Теліги є праця В. Агеєвої “Жіночий простір”, у якій творчість поетеси розглядається в аспекті гендерних концепцій аналізу літератури.

Вагомим явищем літературного процесу 20 – 30-х рр. є творча діяльність літературної групи письменників, яка отримала назву “празька школа”. До цієї групи належали: Ю. Драган, Л. Мосендз, О. Степанович, Ю. Клен, О. Теліга, О. Ольжич, Є. Маланюк та ін. Творчість цих поетів переважно була пов'язана з Прагою та Подєбрадами.

Визначним діячем цього угруповання був Є. Маланюк. Ідея утвердження державної суверенності України – центральна ідея його поетичного кредо.

Як зазначає П. Кононенко у статті “Класичні традиції і українська література ХХ ст.”, “Є. Маланюк відкрив для себе: українців обікрадено не лише матеріально, а й головне духовно: від них відчужено не тільки історію, культурно-мистецьку спадщину, а й навіть родові імена – Русь, Україна...” [3, с. 708].

Ця думка звучить в його поезії “Псалми Степу” (1926 р.) (Збірка “Гербарій”):

*Хижі птиці летять зі Сходу
На червоному тлі пожеж, –
Бачу, бачу Твою Голготу
І звідціль, з моїх мертвих меж.*

Для Євгена Маланюка було очевидно, що трагедія України спричинена її колоніальним статусом, утратою державної незалежності та національної свободи, а внаслідок цього – і особистої гідності та національної самосвідомості, основ моралі, етики, духовного багатства.

Провідною для О. Теліги, як і для інших поетів “празької школи”, залишалася ідея державного самоствердження України. Ліричний герой поетеси – завжди яскрава особистість, сповнена самодисципліни та почуття обов'язку (“Сучасникам”, “Вечірня пісня”):

*... Та завтра, коли простори
Проріже перша сурма –
В задимлений, чорний морок
Зберу я тебе сама [4, с. 22].*

Водночас її лірика сповнена особливого інтимного колориту, пильної уваги до найтонших нюансів почуттів:

*Гострі очі розкриті в морок,
Б'є годинник: чотири, п'ять...
Моє серце в гарячих зморах,
Я й сьогодні не можу спати... [20, с. 51].*

Поезія Олени Теліги посідає особливе місце серед поетичного доробку представників “празької школи”, оскільки її лірика не є лише емігрантською, ностальгічною, зануреною в минуле. Аналізуючи стиль

поетеси, Д. Донцов зазначає: “Вихор і вогонь – образи Святого Духа. Вони ж бушують і горять над чолом поетки вогнених меж, що носить – “в серці вогненну печать” [1, с. 437].

Дослідження поетики О. Теліги часто містять поняття “драматизм”, “ліризм”, “героїзм”, “жіночність”, які є не лише ознакою, декларацією творчого стилю, але й виявляються на рівні поетичного тексту. Зокрема, Олена Звичайна стверджує: “Теліжина поезія наскрізь лірична: вона передає виключно свої власні переживання від першої особи. Глибина задуму, шляхетна жіночність, артистична досконалість оформлення, екстаза кохання і екстаза героїзму на тлі ідеалістичного націоналістичного світогляду – ось характеристичні риси поезії Теліги” [4, с. 440]. Суб’єктивність і ліричність поезії О. Теліги дали підставу віднести ранні твори поетеси до жанру альбомної лірики, що бере свій початок у ХІХ ст. Альбомну поезію О. Теліги вважають зразками особливого мистецтва, позбавленого міщанської буденності. Це визволення від буденності стало поетичною місією О. Теліги, яка внесла у суворий міжвоєнний період романтику нації, боротьби, життя:

*Не зірвуться слова, гартовані, як криця,
І у руці перо не зміниться на спис.
Бо ми лише жінки. У нас душа криниця,
З якої ви п’єте: змагайся і кріпись!* [4, с. 20].

Дійсно, поезія О. Теліги постала передусім з альбомної лірики – приватних послань високого естетичного і філософського значення, адже багато віршів поетеси мають свого адресата: “Чоловікові”, “Мужчинам”, “Сучасникам”, “Засудженим”.

Дослідники творчості О. Теліги (Д. Донцов, Яр Славутич, Юрій Шерех, В. Агеєва) стверджують неоромантичний пафос лірики поетеси, захоплення ідеєю служіння вищій справедливості, мистецтву, національному визволенню – саме в цьому місія поета: “Цей імператив часто поневолює у Теліги індивідуальність, усі складнощі її само становлення й самовияву бачаться незначущими в контексті жертвовної етики і героїчного чину”, – зазначає В. Агеєва [5, с. 254].

Отже, опозиція вічної жіночності, ліризму і духу боротьби, стоїцизму, відваги становить драматизм авторського стилю О. Теліги. Творча особистість поетеси у вогнених колах війн і революцій не перетворилась на суворого бійця, що має перо за зброю, адже, як зазначає Д. Донцов: “елегантна у своїй статурі “прудконової Діани...” вона лишила нам взір справжньої панської поезії в найкращім значенні слова, поезії, позбавленої всього вульгарного, простацького” [1, с. 730]. Саме “шляхетна жіночність” стилю О. Теліги є джерелом ліризму її творчості. Ліризм як пафосно-стильова ознака естетичного сприйняття дійсності, яка передбачає емоційність, сердечність, схвильованість, піднесено-емоційне переживання проблем жінки і нації, притаманний більшості її творів: як поетичних, так і мемуарних та публіцистичних. Поезія О. Теліги містить широкий спектр переживань тонкої душі,

радість зануреності у таємний трепет природи, ніжність до коханої людини, благородство великих пристрастей, багатобарвність і радість життя. Висока поетична культура О. Теліги виявляється в оригінальності, свідомості образів, яскравості метафор, музичності строфи, довершеної техніці вірша. Дослідники констатують близькість поетичних постатей О. Теліги та Лесі Українки, що зумовлюється невинною еволюцією української жіночої літератури як невід'ємної частки національного культурно-мистецького процесу. Як і творчості Лесі Українки, поетичній спадщині О. Теліги притаманний глибокий внутрішній драматизм, що виявляється як на рівні принципу творчості, неоромантичності стилю, так і на рівні поетики.

Драматизм ми розуміємо як складову естетичної категорії трагічного, що передбачає особливо загострену напруженість конфліктів “певного художнього твору будь-якого роду літератури” [6, с. 216]. Класичні форми трагічних конфліктів, втілені у творах мистецтва, свідчать, що істинний трагізм виникає в ситуації, коли в центрі трагічної колізії постає особистість, яка діє вільно. Отже, тільки герой своєю дією створює трагічну колізію – життя і смерті, свободи і необхідності. Історія та мистецтво висувують на перший план окремі особистості, які піднімаються до усвідомлення історичної істини, що неминуче веде їх до загибелі, бо доля всіх справжніх героїв може бути лише трагічною. Герой у цьому процесі відрізняється від рядових дійових осіб тим, що його діяльність освячена певною мірою всезагальним, субстанційним значенням. Трагізм усвідомлення історичних реалій пронизує поезію Є. Маланюка:

*Мізерія чужих історій
Та сльози п'яних кобзарів –
Всією тучністю просторів
Повія ханів і царів... [1, с. 596].*

Цей моторошний образ Батьківщини в поезії Є. Маланюка демонструє поєднання любові і ненависті, що несуть неможливість розв'язки конфлікту в художньому творі, адже триває соціальна боротьба, мусить змінитися сама історія, майбутнє України.

Категорія трагічного передбачає розв'язку конфліктів, яка несе необхідну загибель героя, його ідеалу, проте драматизм як ознака конфлікту не передбачає необхідності трагічного вирішення. Критеріями драматизму є: 1) загостреність напруженого внутрішнього протистояння; 2) наявність суперечностей, внутрішній чи “зовнішній діалог”; 3) відсутність обов'язкової героїзації, можливість вирішення суб'єктивних проблем; 4) наявність ліричного суб'єкта у творі; 5) відсутність заздалегідь визначеного вирішення суперечностей (трагічного чи оптимістичного).

Таким чином, поезія О. Теліги подає відчуття драматизму (а не трагізму) розуміння світу.

Основною ознакою драматизму творчості О. Теліги є незавершеність, тривання протиріч, які навіть у фіналі твору залишають відчуття необхідного продовження, нової зустрічі з ліричним суб'єктом (“Радість”, “Руці, що біла, – не пробачу...”, “Літо”, “Моя душа й по темнім трунку...”, “Життя”, “Подорожній”).

Драматизм творчої постаті О. Теліги знаходить своє вираження як у поезії, так і в публіцистиці поетеси:

*І реуться пальці, довгі і стрункі,
Роздерти звички, мов старі котари,
Щоб взяти зброю з вашої руки
І вдарить твердо там, де треба вдарить... [4, с. 33].*

Проте українська жінка – ліричний суб'єкт поезії О. Теліги не Жанна д'Арк, що робить “з овець мужчин” [4, с. 71], і не Андромаха, що перетворює чоловіків на овець, як Цирцея. “Лірична пристрасть жінки буває так само героїчна, як формуюча воля чоловіка. Завданням жінки є віднайти її”, – стверджує жінка-митець у статті “Якими нас прагнете?” [4, с. 77]:

*Та тільки меч – блискучий і дзвінкий –
Відчує знову ваш рішучий дотик,
Наш час розгорне звиклі сторінки:
Любов і пристрасть... Ніжність і турботи [4, с. 33].*

Драматизм виявляється в поезії і на рівні внутрішніх і на рівні зовнішніх протиріч, адже жінка не може захопитись соціальною боротьбою, визвольними змаганнями, їй необхідно повернутись у свій світ і дати відповідь, якою вона прагне бути. Це тип нової жінки, який формувался на світових зразках в оповіданнях Марка Вовчка, у прозі О. Кобилянської, у драматичних поемах Лесі Українки, в ліриці О. Теліги і продовжує розвиватися в сучасній літературі (Л. Костенко). Нова жінка формує “жіночий простір” і є активною учасницею всіх сфер мистецького життя, адже в її силах подолати недосяжні вершини, виявити геніальність і драматизм української національної культури.

Лірика О. Теліги сповнена особливого інтимного колориту, пильної уваги до порухів людської душі. Ліричний герой – завжди яскрава особистість, сповнена самодисципліни та почуття обов'язку.

Драматична специфіка саморозкриття жінки-поетеси виявляється в глибоко національній концепції її творчості. Ліричний суб'єкт поезій Олени Теліги не просто жінка, а жінка, що уособлює національний характер українки нової доби визвольних змагань. Присвятивши своє життя великій ідеї, Олена Теліга розуміє і своє покликання жінки. Вона зуміла стати поруч чоловіка не жінкою-борцем, позбавленою будь-якої жіночності, а справжньою люблячою дружиною: “Не Лев, а Діва – наш відвічний знак” [4, с. 34]. На думку поетеси роль української жінки так само виняткова, як винятковим є становище її Батьківщини. О. Теліга формулює принципи і засади націоналістичного мистецтва в статтях “Прапори духу” та “Розсипаються мури”. Послідовна у своїх

переконаннях, Олена Теліга до самозречення вірить у велику ідею і здійснює свою місію поета завдяки великій волі і романтичній наснаженості своєї душі.

Література

1. Донцов Д. Поетка вогняних меж (Олена Теліга) // Українське слово. – Кн.2. – К., 1994. – С. 600–607. **2. Бойко Ю.** Олена Теліга як публіцистка і поетка. – К., 1955. – 422 с. **3. Історія української літератури** / За ред. Погрібельника Ф. – К.: Вища школа, 2004. – 1200 с. **4. Олена Теліга.** Збірник / За ред. Жданович О. – Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА. Детройт – Нью-Йорк – Париж, 1977. – 473 с. **5. Агєєва Віра.** Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с. **6. Літературознавчий** словник-довідник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 1997. – 752 с. **7. Бойчук Г.** “Життя – це боротьба, а боротьба – це справжнє життя”: (Формування в людини сильної волі – наскрізна тема у творчості Олени Теліги) // Рідна школа. – 2004. – № 2. – С. 41–43. **8. Вивчення** творчості Олени Теліги в школі / Уклад. В.М. Крамар, І.Я. Чайківська. – Тернопіль: Мандрівець, 2007. – 136 с. **9. Миронець Н.** Проблеми боротьби за Українську державу в творчій спадщині Олени Теліги // Етнічна історія народів Європи: Український жіночий рух і процеси державотворення. – К., 2000. – Вип. 7. **10. Славутич Яр.** Розстріляна муза. Олена Теліги. – К., 1992. – С. 164–172. **11. Теліга Олена.** Листи. Спогади / Упоряд. Н. Миронець. – 2-ге вид., випр. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2004. – 400 с. **12. Естетика:** Підручник / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк; За заг. ред. Л.Т. Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – Київ: Вища школа, 2005. – 431 с. **13. Хамитов Н., Крылова С.** Философский словарь. Человек и мир. – К.: Центр учебной литературы, 2007. – 303 с.

The article deals with an actual problem of modern Ukrainian literature: learning of poetic style of the author. Lyrical hero from Olena Teliga's poetry is a woman who personified a national Ukrainian woman character of a new epoch.

УДК 821.161.2 – 1.09+929 Половинко

О.Л. Гавриленко

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ГРИГОРІЯ ПОЛОВИНКА

На Луганщині живе і працює один з найталановитіших письменників України Григорій Григорович Половинко.

Нестерпний і непередбачливий, невгамовний і неспокійний, невтомний і ... талановитий. Упевнена, що і в найтовщому словнику не

знайдеться достатньо означень, щоб розповісти про характер і вдачу цього письменника. Він має владу над словом. І не зловживає цим Божим даром, не розмінює його на дріб'язок. Це є найпершим засвідченням високого таланту і вишуканої, непідробленої майстерності.

Вперше з цим поетом читач зустрічається у 60-х р.р. на сторінках періодичних видань, де друкується перша поезія Григорія Половинка. Лише в 1991 році вперше М. Малахута надрукував статтю про творчість поета [1]. А потім тільки з 1996 року в пресі з'являються статті про творчість і громадську діяльність Г. Половинка. Про це пишуть такі відомі діячі й письменники: М. Малахута [2], В. Солнцев [3], С. Перцовський [4], А. Медведенко [5], І. Низовий [6], Г. Планида [7] та інші. Та це були лише невеличкі статті на сторінках періодичних видань. Жоден з них не розглядав питання про життя письменника. А також не було дослідження про його творчість.

Тож, на нашу думку, питання про життя, а особливо про творчість, цього видатного письменника є актуальним, зокрема питання про поезію Григорія Половинка. Кожний його вірш, кожний рядочок змушує читачів замислитися, бо в них розглядаються актуальні питання минулого, сьогодення і майбутнього.

Мета дослідження – проаналізувати поетичний світ Григорія Половинка.

Джерелами дослідження була безпосередня співпраця з письменником та його поетичні збірки: “Високосна мить” [8], “Лисича балка” [9], “Половецький полин” [10], “Підкови чужих коней” [11], “Шлях на Чигирин” [12], “Соборна зима” [13], “Козацький марш” [14].

Половинко Григорій Григорович народився 7 листопада 1946 року в селі Сахновщина на Харківщині. Після закінчення в 1972 році історико-філологічного факультету Луганського педагогічного інституту імені Тараса Шевченка викладав історію та суспільствознавство в середніх школах на Харківщині і Луганщині, зокрема в Луганську – в СШ № 4, 33, 13, 16, 28. Деякий час був заступником директора з навчально-виховної роботи ПТУ № 50 м. Щастя. Брав участь в роботі Кримської археологічної експедиції. За творчим журналістським відрядженням перебував на будівництві БАМу в селищах Алонка, Ургал (1976 р.), Чегдомин, Хабаровськ, Комсомольськ-на-Амурі та в зоні Чорнобиля (1986 р.). Працював режисером Кременського народного театру та головним художником Харківського науково-дослідного інституту Діпрококс. В 1993 – 1995 роках очолював Северодонецьку міську організацію “Просвіта” і редагував газету “Сіверський край”. Започаткував у Северодонецьку міський шкільний театр “Клас”. Керував літературною студією “Молодий Луг” при редакції газети “Жизнь Луганська”, викладав курс з історії рідного краю в луганській СШ № 13.

Літературною творчістю займається зі шкільних років. Крім поезії пише прозу, драматургію, публіцистику та перекладає з польської, білоруської, болгарської, російської, іспанської та інших мов.

3 березня 1984 року – член Національної Спілки письменників України.

В творчості письменника переважає історична тематика. Григорій Половинко автор поетичних збірок: “Високосна мить”, “Лисича балка”, “Половецький полин”, “Підкови чужих коней”, “Соборна зима”, “Шлях на Чигирин”; публіцистичних видань: “Дике поле, козацьке поле”, “Сербська гілка луганського дерева”; п’єс: “Спартак”, “Кіндрат Булавін”; повісті “Бахмутський атаман” та ін.

Крім того, Григорій Григорович полковник Українського козацтва. Нагороджений медалями “За заслуги перед Луганщиною”, “За розбудову Українського козацтва”, “Учаснику Помаранчевої революції”.

Шлях до видання першої збірки був дуже довгим і тернистим. “Треба було мати диявольське терпіння” – зазначає сам поет. Тож до своєї першої поетичної збірки Григорій Григорович йшов не поспішаючи – набираючись творчого і життєвого досвіду [5, с. 8]. Але до видання першої збірки поет час від часу з’являвся на сторінках журналів “Дніпро”, “Жовтень” і “Прапор”, в кварталнику “Поезія”, альманаху “Вітрила”, багатьох колективних збірках. І ці публікації не залишилися непоміченими як читачами, так і критикою, про них не раз ішла мова на обласних та республіканських нарадах молодих літераторів. І тільки через добрий десяток років з часу появи першої публікації Григорій Половинко виніс на людський осуд свою першу збірку “Високосна мить”. У передмові до неї відомий київський поет Микола Карпенко відзначає, що “сила поезій Г. Половинка найповніше розкривається в творах, котрі виступають, говорячи словами критиків, як “пейзажі душі”, бо живляться не випадковими почуттями, не вчитаним з книжок, а насамперед тим, що глибоко схвилювало і покликало до роздумів” [8, с. 3]. І справді, такі вірші, як “Зав’язь”, “Микула Селянович”, “Аір”, “Україна, 17-й рік”, створені до речі в шістдесяті роки, можна назвати пейзажами душі молодого поета, історика за фахом і художника слова за покликанням. У цих творах – історична правда, яка доповнена уявою поета, і ця правда промовляє до нас повногласо й схвилювано:

Шумлять сади
У Празі і в Пороніно,
Схилились віти біля тиші Пер-Лашез,
А в небі – промінь виграє лише,
А в світі – віщий пролетарський жест
І вічність петроградських “Марсельєз”,
І чуються луганські “Варшав’янки”...
А по землі – освітлені світанки:

Вперед на повні груди до світанку! [8, с. 10].

Все розмаїття своїх почуттів і почуттів своїх ровесників поет уособив у збірці “Високосна мить”. Гідне місце в ній займають теми історії Батьківщини, вчорашній і сьогоднішній день Донбасу, свята і будні трудового народу України. Григорії Половинко у цій збірці

поєднав героїку війни з героїкою мирних днів, тривогу за долю всього світу, освідчення в любові до рідного краю, роздуми про смисл життя. Серед кращих віршів цієї збірки можна назвати такі різнопланові твори, як “Коли доба – важка, тужава, жилава...”, “Освідчення”, “Краснодонський триптих”, “Чілі, що болить”, “Осіння елегія”, “Кохана, залишся такою, як є...”, “Ти вся була пройнята глибиною...”.

Невеличкий вірш, навіяний спогадами про всенародне лихо – війну: “Відбухикала застуджено війна...”. Живі повернулися додому, до своїх родин. Вони п’ють на radoщах солодке вино перемоги і відбудовують зруйноване ворогом. І в кульмінації твору – картинка: “Вишняки витьохкують. І гарно. Гарно-гарно... Двоє: батько й син” [8, с. 22].

Поетові, який бачив на власні очі всі наслідки війни, який сам постраждав через неї, в уяві з’являються квіти. Але це не квіти, що дарують жінкам у свята, це квіти з крові й болю, сліз та страждання. Це квіти “чорні”, вони обгорілі, вони кольору смерті:

Дві троянди,

Дві червоні

І ромашка,

Сорок перший рік,

Повістка...

Чорні квіти...

(“Трагічний натюрморт”) [8, с. 20].

Другої книжки довелося чекати аж десять років. Ні, це не були роки творчого відпочинку, це були роки наполегливої і дуже тяжкої праці. В цьому проміжку окрім віршів, також були написані п’єса “Кіндрат Булавін”, історична повість “Бахмутський отаман”. Збірка “Лисича балка” вийшла з друку в 1990 році в місті Донецьку. Григорій Половинко шукав художню істину, він шліфував свої образи, примірював їх до одягу незатертого слова, хвилювався за його оригінальність – нарешті знаходив потрібне, яке входило до рядочка, у виплавлену в думках і мріях форму вірша. Збірка “Лисича балка” поєднує в собі декілька циклів: “Стрілецький степ”, “Донбасу дороге обвітрене обличчя”, “Античні фрески”, “Із птахом у вирій”. У цій книжці мова не тільки про те, як вугілля “вийшло на-гора” [9, с. 28], але й історичний нерозривний зв’язок часу та людей, їх діяльність на політичній арені і в праці: від царя Петра – до “рудознавця Капустіна” [9, с. 27], котрий із тієї “Лисичої балки у клекоті осінніх вод” [9, с. 28] віз на биках каміння до Луганську “на закіптюжений завод по бездоріжжю” [9, с. 28].

А звідси червона ниточка веде нас до іншого; непокірливого бунтівника, який ще більше, вже палким, насправді вогняним словом трусив усю імперію жорстокого Миколая, – до Тараса Григоровича Шевченко, так народився чудовий вірш “Чернеча гора”.

Григорій Половинко пише про рідний край: про шахтарів, про Володимира Сосюру. І ось вже перед нами цілісний і по-художньому міцний цикл зі своєрідних “гір”: “Біла”, “Весела”, “Холодна”, “Крута”, “Чернеча”, “Лиса”. Все продумано. Поетові дуже подобається топоніміка, саме тому такі назви віршів. У цьому циклі поет дуже влучно, для підсилення емоційності, використовує стилістичні фігури: “на Веселій Горі веселись” [9, с. 33], “в підвечір”ї небес забіліла та й Біла Гора” [9, с. 35], “з Крутою круто хто не говорив” [9, с. 31].

З усіх віршів про гори, тільки для вірша “Лиса гора” підґрунтям написання стала легенда, яку Григорій Григорович почув від одного старця. За допомогою свого яскравого та влучного слова письменник зміг маловідому невеличку легенду перетворити на справжній поетичний шедевр.

Потім слідує тонкий ліричний цикл “Із птахом у вирій”. Це наче старт в ще більш палку поезію. Мабуть, найхвилюючі вірші – про батька, котрий після Перемоги помер від ран і котрого колись “комбат в бою за Вінницю з-під мертвих викопав його” [9, с. 49]. Поет у вірші “Зупинка поїзда” згадує свого батька, який повернувся з війни. Перед очима автора постає образ батька, образ, який намалювала сама війна:

Йому наліво чуб зачесано.
Не в перукарні. Ні. Війна.
Бо там під чубом навскіс зчесано,
І то ба не батькова вина [9, с. 49].

Не можна без трепету читати рядки, коли ліричний на останній батьківській станції гостро відчуває, як “об назву станції на вивісці моя пораниться душа” [9, с. 50].

Григорій Половинко зізнається, що збірка “Лисича балка” важкувато писалася, так жорстко відбиралися для неї вірші, так перероблялися і шліфувалися рядки і поглиблювалися характери героїв. Автор тонко і точно оперує метафорою. Вона в нього свіжа, видима – її породжує сама реальність.

Особливо ми виокремили б у цій збірці вірші на історичну тему. Тут можна виділити вірш “Храм на пам’яті”. Вже майже зруйнований храм, він заріс бур’яном:

В будяках, де золотіє хлам, як страм,
Проти сонця дотліває темний храм [9, с. 23].

Але ліричний герой, ввійшовши під його зведення, побачив під куполами в образах постаті своїх пращурів: “Я впізнаю своїх дідів із сімсотсорокалітньої біди” [9, с. 23]. І тут же проривається назовні великий біль поета, що живе ще радянськими ілюзіями, який передається й нам:

Та хіба ж Комуни вождь намітив вам
Заодно й цей дідівський храм,
Де у шрамах від підків віків крутих
Плачуть лики наших віщих святих?

Я не вірю. Ленін так не казав,
Бо скипа смолою древня сльоза.
І коли в мені провалля зія –
Ким і в кому Іпостасем стану я?.. [9, с. 23].

Григорій Половинко намагається виправити, відновити все зруйноване високою духовністю свого ви стражденного поетичного слова.

Наступна поетична зустріч поета з читачами відбулася лише через п'ять років, коли з друку вийшла збірка віршів “Половецький полин”.

В читача при побіжному ознайомленні з назвами творів може виникнути застережливе запитання: “Чи не заримовані це сторінки історії України?”. Наголошуємо, що в поезіях Григорія Половинка зовсім інше – надзвичайно поетичне, почуттєво ідеальне світовідчуття, коли із нашим сучасником говорить сама історія: думками й почуттями їх дійових осіб, і розмова ця досягається завдяки найвищому напруженню образного світобачення, викликаного національною самосвідомістю. Так, це велика робота, коли поет немовби переносить життєвий досвід давно минулих поколінь до нашого сучасника. А це нелегко, що й казати.

Відкривається збірка віршем “Украли Русь. І Києва нема”, який, по суті, є образним узагальненням знаного, найбільш трагічного періоду вітчизняної історії. Поет зміг побачити не тільки минуле, але навіть сучасне через призму однієї історичної події – першого зруйнування Києва північним князем Андрієм Боголюбським.

Коли поет змальовує образи історичних осіб, нерідко обирає монологічну форму, яка і є найбільш виправданою і поступово стає своєрідним діалогом з читачем. Особливо ця ознака відчутна у вірші “Мазепа”. До художнього відтворення цієї надзвичайно складної і суперечливої особи в історії зверталися немало митців у світовій літературі. Однак у Григорія Половинка своє бачення трагізму цієї сильної особистості:

Двадцять років
(не кроків, а років),
Я ішов, хто розсудить: куди?
Впали стяги, мов небо, високі
До чужої низької води... [10, с. 57].

Можна говорити і про інші поезії в цій збірці, однак, узагальнюючи, звернімо увагу на те, що у віршах Григорія Половинка постає цілісний образ України – з великою й трагічною історією, з її героями і відступниками, перемогами і поразками – все це врешті-решт приводить нас до думки, що сучасне і майбутнє теж є частиною минулого. Після прочитання книги “Половецький полин” це не тільки розумієш, але й відчуваєш краще.

Того ж 1995 року виходить наступна збірка поета. У своєрідній передмові до книги “Підкови чужих коней” автор зазначає, що верлібр (а такі вірші тут переважають) – це його молодість: “Втомившись від рим і

ритму, та й від самої розміреності буденного життя, я періодично повертаюся до верлібру. Мені в ньому легше дихається... У верлібрі – зі мною завжди дерева і квіти, голоси птахів і туман ріки, степова дорога й полиновий вітер” [4, с. 8]. І справді, у поезіях Григорія Половинка оживає все навколишнє: і ліс, і річка, і квіти, і птахи говорять з людиною, як з рівнею. І це природно, бо так було впродовж тисячоліть формування національного світовідчуття українського народу.

В одному з віршів, що дав назву всій збірці, поет запитує: хіба можуть бути символом щастя підкови чужих коней, які випадково знаходять у бур'янищах і міцно прибивають над власним порогом на щастя?

Звісно, самому викувати підкову важче, коли вміння те поєднається з любов'ю і не буде схоже на інше, тоді й можна сказати, що майстер має талант. І так буває не тільки в ковальській справі...

Чотири роки прийшлося чекати читачам поки світ побачила наступна збірка талановитого поета “Шлях на Чигирин”. Ця книга стала підсумком попередніх – зібрано в ній все краще, написане Григорієм Григоровичем впродовж багатьох років. В останніх двох рядках солідної за розміром і дуже вагомої за змістом збірки поет пише: “В приворотнім древнім наговорі майже всі забулися слова”, бо “хтось востаннє... й щось не доказав...” [12, с. 130]. Надалі, про те, що сказано від особи першої, сказано з гострим проникливим боєм, щемом, сказано, як проплакало на жорсткому вітрі часу, вітрі гіркої спокути і покути:

Переходимо вбрід
свою долю, як вицвілу річку.
Десь на тому на березі,
може комусь й пощастить... [12, с. 3].

На цьому березі гіркущий полин, а на другому, здається, прямо рай, але яка омана, бо “й з того берега враз налетіло суховійне повітря знайомого всім полину” [12, с. 3].

Сьогодні в українській поезії Г. Половинко один із небагатьох, хто відкрив читачеві історію нашу багатющу, де поряд зі славетним, зі славою – неслава судиться, бо припилився шлях на Чигирин й:

Тремтить душа, мов крапля дощова,
На обважнілій гілочці шипшини.
І линуть з-під небесної вершини,
І долу опускаються слова [12, с. 4].

Справа в тому, що не доводиться вишукувати вдалі рядки, тут цитуй хоч підряд, бо автор не допускає приблизної думки і приблизного вживання слів, все в нього підключено до чуття високої напруги: “Комиші чадять, немов фітіль” [12, с. 14]; “Половці гайдаються в траві будяками синьо і чорноброво” [12, с. 14]; “Лиш довго біжить – спотикається ліс, припавши до вікон вагонів” [12, с. 17]... Відтак розумієш, що маєш справу з гранословом, котрий не тільки майстерно володіє словом, а має ще й величезний словниковий запас, має

розвинений інтелект. Автор не просто вишукує мало кому відомі історичні факти, він так їх підносить, такий музичний малюнок для кожного підбирає, що і захоплюєшся, і печалишся разом з ним.

Щодо ритмомелодійного строю, то українська мова надзвичайно співуча і така, що з неї хоч пісню, хоч горнятко ліпи. Але в поезії (поза національним і світовим напрацюванням) не так часто використовуються ті мелодії, які живуть у крові нації. Наприклад гопак. Ось лише два музичні такти з реального музичного малюнку, які стовідсотково накладені поетом на слова чи навпаки:

Допоки танцю – ми іще не вмерли,
Допоки пісня – ми іще живі.
Біда на зуб нас брала та не зжерла.
Ще золотіти нашій булаві!.. [12, с. 57].

У другій частині книги – вірші лірико-філософського плану, медитації. В інтимній ліриці від автора-героя Г. Половинко стримано-лаконічно, не завжди відкрито, але просвітлено:

На цьому боці суєти
Не залишай мене самого.
Бо все, що є в мені, це – ти,
Моя розрада і підмого [12, с. 73].

В 2006 році в місті Луганськ вийшла збірка Г. Половинка “Козацький марш”, яка увібрала в себе все найкраще за довгі й наполегливі роки праці поета. До книги увійшли твори, в яких автор дивиться на сьогоднішній день крізь призму минулого. Його історичні паралелі відрізняються оригінальністю. Ці вірші настільки витончені й досконалі, що читаючи їх, ми відчуваємо себе учасниками тих подій, ми чуємо тупіт коней (“Б’є копитами кінь по землі, аж димиться трава під ногами”) [14, с. 37], відчуваємо вологе повітря, що біля річки (“На тихії води Айдару...”) [14, с. 49], в голові чуються слова провини історичних осіб перед Україною, страшне розуміння того, що вони нарobili:

О, злії трави, чвари і почвари!
Їх занесли у рідні краї
не бусурмани, турки чи татари,
а православні братчики свої.
І я між них один із воріженьків,
твердий сівач московської руки... [14, с. 33].

Зримо, як поморю мчить галера: “По морю по Чорному човгає чорна галера” [14, с. 16].

Поетові дуже болить Україна, його хвилюють проблеми нашого народу:

Я інший вчуваю, глибинніший біль,
в глибиннім корінні народу.
Болить і не рік, і не вік, і не два.
Пече і у серці, і в оці.
 (“Дання”) [14, с. 76].

Григорія Половинка ще з дитинства цікавила топоніміка, тому протягом всього свого творчого життя він звертається до неї: “Хоч сумно у Сумах і в Глухові глухо, Та в Ніжині ніжно мені” [14, с. 9]. В одному тільки вірші “Свічечка” їх біля двадцяти: Опачині, Тужар, Семиполки, Гостомель, Лютіж, Хотів, Блиставиця, Безрадічі, Трипілля, Ясновиди, Іракліїв, Мліїв, Ржищів, Голову рів, Золотоноша, Толокунь, Ірдинь, Любимівка, Крушинка, Погреби... [14, с. 7].

Григорій Половинко не просто цікавий і оригінальний поет зі своєю неповторною стилістикою – пласке і надзвичайно музично-чуттєве огранення слова, використання алітерації на всю її потугу і навіть більше, а не гра словами заради гри, мистецьке володіння словом – він майже професійний художник.

Предметом поглибленого художнього дослідження для Григорія Григоровича Половинка стає національна історія, в тому числі й історія малої батьківщини – українського Сходу, взята в якнайширшому діапазоні – ще аж від скіфських часів і аж до сьогодення.

Історія краю постає в рукописі як історія душі ліричного героя, як єдино можливий шлях до осмислення сучасною людиною себе в соціальному часі, в соціальному просторі.

Наголосимо ще раз на тому, що письменник прагне до історичної достовірності, він не ідеалізує і не прикрашає видатні постаті у вітчизняній історії, а, навпаки, тяжіє до нового осмислення складної проблеми: діалектики стосунків особистості й народу, часткового й загального, прийдешнього й минулого. В поетичних творах Григорія Половинка не просто заримовані сторінки історії, а надзвичайно поетичне, почуттєво ідеальне світовідчуття, коли із нашим сучасником говорить історія думками й почуттями, найбільш значними й характерними вчинками відомих осіб.

Твори Григорія Григоровича, перш за все, реалістично-правдиві і в той же час химерно-філософські, зігріті й розцвічені цікавою фантазією, майстерним володінням усіма барвами алітерації, соковитою римою й іншими чудовими нюансами, без яких годі й уявляти справжнє мистецтво.

Література

- 1. Малахута М.** Образ и слово в книге Григория Половинко “Лисича балка” // Луганская правда. – 1991. – 2 апр.
- 2. Малахута М.** Григорієві Половинку – 50 // Літературна Україна. – 1997. – 9 січ.
- 3. Солнцев В.** Легенда степного края // Красное знамя. – 1991. – 5 дек.
- 4. Перцовський С.** Стал город родным // Луганская правда. – 1994. – 27 дек.
- 5. Медведенко А.** Григорію Половинко – 50 // Жизнь Луганська. – 1996. – 6 нояб.
- 6. Низовий І.** Глибинне, в муках народжене слово...: Луганському поетові Григорію Половинко виповнюється 50 років // Наша газета. – 1996. – 6 нояб.
- 7. Планида Г.** Презентація книг – у редакції // Жизнь Луганска. – 1999. – 2 дек.
- 8. Половинко Г.**

- Високосна мить. – К., Молодь, 1980. – 72 с. **9. Половинко Г.** Лисича балка. – Донецьк: Донбас, 1990. – 78 с. **10. Половинко Г.** Половецький полин. – Луганськ: Спілка письменників України, Райдуга, 1995. – 104 с. **11. Половинко Г.** Підкови чужих коней. – Луганськ, 1995. – 76 с. **12. Половинко Г.** Шлях на Чигирин. – Луганськ: Знання, 1999. – 136 с. **13. Половинко Г.** Соборна зима. – Луганськ, 2004. – 91 с. **14. Половинко Г.** Козацький марш. – Луганськ: Глобус, 2006. – 100 с.

The article deals with the details of life and the creature work, the porticulas, of Grigoriy Polovinka. The purpose of the article is to analyse his poetical field. The author of the article has given some important facts of the writer's life and has studied his creative way.

УДК 821.161.2-31.09+929 Дереш

А.О. Галич

АСОЦІОНІМИ В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША “КУЛЬТ”

Українську літературу початку ХХІ століття неможливо уявити без творчості Любка Дереша, хоча на момент написання цієї статті йому було лише 23 роки. Він є автором низки романів (“Культ”, “Поклоніння ящірці”, “Намір!”, “Трохи п'їтьми”), публіцистичних есе (“Колоніальні записки із Криму”, “М'який сірий шум”, “Серп і Молот у Парижі”, “Серп і Молот у Парижі-2”, “Притча про дрозодфілів”) та інших.

Досліджень, предметом яких був би асоціонім, є зовсім мало. Вперше цей термін було запроваджено В.М. Галич у монографії “Антропонімія Олесья Гончара: природа, еволюція, стилістика” [1] (2002), написаній на основі захищеної 1993 року кандидатської дисертації. Науковець налічила понад 60 випадків уживання цього тропу, утвореного шляхом переходу загальної назви у власну в художній творчості видатного українського письменника ХХ століття Олесья Гончара. Вдруге до вивчення асоціонімів В.М. Галич звернулася в монографії “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор” [2] (2004), що передувала захищеній 2005 року докторській дисертації “Публіцистична творчість Олесья Гончара: історія, поетика, прагматика” [3] (2004). Про те, що термін асоціонім знайшов своїх прихильників у науковому світі свідчить його фіксація в підручнику “Теорія літератури” [4] (2001, 2005, 2006), що лише за останні роки видавався тричі, а також поява в дисертаційному дослідженні Н.Є. Манич [5, с. 48 – 49].

Метою нашого дослідження є асоціоніми в першому романі Любка Дереша “Культ”, який привернув увагу літературознавства і критики, напруженою інтригою, карколомним сюжетом, яскравими

образами. Щоправда, науковці не помітили, що роман “Культ” цікавий надзвичайно великою кількістю асоціонімів, у тому числі й нестандартних, таких, що не зустрічаються в інших авторів, зокрема в представників того покоління письменників, що прийшло в літературу, як і Любко Дереш, в останнє десятиліття. Саме цим зумовлюється актуальність даного дослідження, що передбачає з’ясування естетичної ролі асоціонімів у згаданому романі.

Головний герой роману “Культ” Юрко Банзай, отримавши призначення в кінці серпня в коледж для проходження педагогічної практики, розпочав знайомство з місцем роботи з Кабінету. Кабінет в уявленні героя – це велика простора світла кімната: “Кабінет був на четвертому поверсі. Поряд із ним були нірки психолога та хіміка, пана Ярослава. Директор так патетично і з таким трепетним піететом говорив про Банзаєву кімнату, що той почав думати про неї вже не інакше, як про Кабінет, із трьома вентиляторами з червоного дерева під стелею, які мірно розсікають повітря, з велетенським письмовим столом із ебену та надсучасним антигемороїдальним кріслом із поручнями та вшитим у сидіння масажером “Сідниця-1”. Та ще й з панорамним дзеркальним вікномна всю стіну” [6, с. 12].

Любко Дереш не даремно використовує асоціонім Кабінет, вживаючи велику літеру в загальній назві. Насправді, автор говорить про це з гумором, і головний герой Юрко Банзай швидко пересвідчується, що його омріяний Кабінет виявився зовсім мізерним. Письменник з певною долею сарказму заявляє, що розмір приміщення не перевищує стінної шафи. Подібні Кабінети мали й інші вчителі, зокрема психології та хімії, розміщені поруч: “Ледве Банзай відчинив замкнені на ключ двері, майже відразу ж закрив їх і пішов далі коридором, гадаючи, яким це дивом потрапив у стінну шафу...”

Аж коли пройшов увесь четвертий поверх ушосте, серце підказало, що ота стінна шафа й БУЛА його Кабінетом з вентиляторами, ебеновим бюрком та панорамним затемненим вікном” [6, с. 12]. Мізерність Кабінету ніби налаштовує молодого учителя на незначущість його ролі в навчальному процесі коледжу, який не міг дати глибоких знань учням.

Банзаю не хотілося бути такою мізерією, як його Кабінет. Він прагнув довести значущість своєї особи уже в перші хвилини свого перебування в коледжі. Одним із проявів цього є той факт, що “під табличкою з написом “Кабінет БІОЛОГІЇ” Юрко чорним Діминим маркером великими літерами написав БАНЗАЙ” [6, с. 14], перетворивши прізвище студента-біолога в асоціонім, асоціативно зв’язавши його з кличем японських самураїв. Дві латинські літери в середині слова ніби зайвий раз наголошують на значущості цього персонажу. Про велич героя свідчить і те, що автор не даремно використовує відносно Банзая асоціонім ВІН, пишучи всі три літери з великої букви. Банзаю згадалося, як в одній із львівських шкіл, де він учився в одинадцятому класі, хтось

підкинув наркотичний препарат тарен, ковтнувши який герой відчув себе великим: “Банзай запам’ятав, як зайшов до спортзалу, потрапивши якраз на баскетбольний матч. У той час, як на майданчику пристрасті вирували, наче вариво в реторті, у спортзал зайшов ВІН. Не зважаючи на гравців, легким пружним кроком пострибав через зал і всівся на лавці прямисінько коло вчителя фізкультури” [6, с. 20].

Першим всю значущість постаті Банзая зрозумів викладач фізкультури: “У того від очманіння з рота випав заслинявлений свисток і зникла здатність говорити. Тому він не сказав Банзаю жодного слова” [6, с. 20].

Любка Дереш використовує іронічний асоціонім Тост Дня, називаючи так мадригал на честь дня народження “коханого директора – вуйка Андрія” [6, с. 22], написаний Вітайлем Ханігінім-Тичиндою, якого письменник іменує Автором. Останній асоціонім набуває при цьому переносного значення – графоман, оскільки виголошений ним вірш не мав жодної естетичної вартості.

Тричі в романі Любка Дереша зустрічається асоціонім Вавилонська Бібліотека. Уперше автор пов’язує цей троп з усвідомленими сновидіннями Банзая, які з невідомих причин вийшли з-під контролю. Щоночі він знову і знову потрапляв у Вавилонську Бібліотеку. Вдруге цей асоціонім пов’язаний з читанням головним героєм у сновидінні книжки барона фон Юнцта “Неймовірні культи”: “Він не пригадував її змісту, але назва та ім’я автора збереглись. Він читав її у Вавилонській Бібліотеці” [6, с. 52]. Втретє асоціонім Вавилонська Бібліотека згадується в епістолярній лінії сюжету, де наводяться чийсь листи із Сполучених Штатів Америки, що адресовані невідомо кому, що цілком притаманно для постмодерного роману. Автор листа від 7.10.2000 року пише: “Я знову побував Там. Це можна назвати Вавилонською Бібліотекою, як висловився один іспанець. Там я умію читати практично усіма мовами” [6, с. 62]. У даному випадку асоціонім Вавилонська Бібліотека має прямі інтертекстуальні зв’язки з відомою біблійною легендою про будівництво Вавилонської вежі. Однак там люди перестали розуміти один одного, бо заговорили на різних мовах, проте у Любка Дереша вони навпаки у Вавилонській Бібліотеці розуміють усі мови.

У кількох місцях автор спрощує асоціонім Вавилонська Бібліотека до просто Бібліотека. Герой твору Юрко Банзай прагне розгадати загадку, чому у сновидіннях він щоразу потрапляє до Бібліотеки, проте боїться це зробити: “Він боявся, що зовсім скоро сам дізнається, у чому справа. У Бібліотеці” [6, с. 62]. Відвідини у снах Бібліотеки стали предметом щоденникових записів Банзая. “Останнім записом про Бібліотеку було описання найглобальнішої книги “Книги Мертвих”, або некрономікона”, що була буцімто написана божевільним арабом Абдулом аль-Хазредом” [6, с. 99].

Цікавим є асоціонім Буття. Він вживається у свідомості іншої героїні роману – учениці коледжа Дарці Борхес, ім'я і прізвище якої є своєрідним оксимороном, що поєднує непеєднуване – поширене в Західній Україні ім'я Дар'я і прізвище відомого класика зарубіжної літератури. Накурившись наркотиків, Дарця бачить картину створення світу, в якій ключове місце посідає асоціонім Буття, що пов'язується у Любка Дереша з вічністю: “Дарця побачила вічність. Коли музика досягла апогею, грандіозного апофеозу всіх мелодій, вона відчула, що зараз трапиться щось незмірно важливе. З нічого у наше Буття вибухнуло Світло, котре затопило геть усе білим” [6, с. 121].

У деформованій наркотиками свідомості Дарці біблійна картина створення світу набуває гротескної форми, де Творець, а може, і не він, “чоловік з довгим сивим волоссям та бородою танцював якийсь архаїчний танець з притупуваннями та підскакуваннями, у руках він стискав велику волинку з червоної шкіри” [6, с. 121]. Ці видіння героїні містять декілька асоціонімів, що відтворюють процес побудови світу, окрім згаданих уже Буття та Світло з'являються Всесвіти, Зоря, а сам Творець іменується Волинкарем, оскільки у хворій свідомості Дарці Всесвіт тісно пов'язується з музикою.

Характеризуючи директора коледжа пана Андрія, Любка Дереш наводить епізод, коли той виголошує промову. При цьому автор вкладає до її тексту кілька асоціонімів, зокрема ДУЖЕ, ШКІЛЬНА ДІЛЯНКА, УЧНІ, КАРИГІДНЕ, ТИХО-О-О. Всі вони написані великими літерами, у слові КАРИГІДНЕ друга частина подана курсивом, а слово ТИХО-О-О має подовжений звук О. Промова пана Андрія звучить у тексті роману іронічно, а часом і саркастично, створюючи значною мірою негативний образ директора коледжа. Зокрема, асоціонім ДУЖЕ характеризує не лише стиль його промови, а й певну негативну рису характеру: “Пан Андрій почав у своєму стилі. Тобто не просто здалека, а ДУЖЕ здалека. Від оцього “ДУЖЕ” і без цього залякані викладачки англійської взяли під столом за руки і щосили втискалися у дерматинові оббивки крісел” [6, с. 125]. Коли в ході свого виступу директор відчув, що дехто з учителів пробує йому заперечити, пан Андрій закричав: “ТИХО-О-О!... Тиша повна! Думаєте, ви всі такі кгм... мудрі тутай, щоб мене перебивати” [6, с. 127]. Любка Дереш в останньому прикладі наводить експериментальний асоціонім, подовжуючи голосний звук О. У його творчості це перший подібний випадок.

Про те, що автор з іронією ставиться до свого героя пана Андрія, свідчить факт вживання асоціоніма Промова стосовно його виступу перед колективом учителів: “А пан Андрій набирав обертів. Голос його глибшав, багатство відтінків інтонації його Промови вбивало навіть професіоналів, а профанів роздирило на шматки” [6, с. 125 – 126].

Цікавим і новаторським є асоціонім КАРИГІДНЕ, що поєднує два слова – КАРИ і ГІДНЕ, щоправда друга частина цього асоціоніма-композиція написана курсивом, цим самим автор ніби натякає, що він

створив неологізм, який має дві частини, котрі розрізняються: “Але мало кгм...того! – директор по-новаторськи витримав паузу. – Ви ще й залицялися кгм... до своїх кгм... УЧНІВ!!! *Кзм!*.. та то взагалі КГМ!.. чорт знає що! То не просто кгм... забавки! То... кгм... попросту **КАРИГІДНЕ!!!**” [6, с. 126].

Відтворюючи хвору свідомість головного героя Юрка Банзая, що знаходиться в прострації внаслідок уживання наркотиків, Любка Дереш щедро пересипає внутрішній монолог останнього асоціонімами з алегоричним змістом, які відтворюють явища та істот, частина з яких має негативне забарвлення: Великий Хробак; Творець Тіней, Той, Хто Плете Безконечність, Ткач; Великий Древній; Диявол; Великий Вибух; Боги Сивої Давнини; Великі Древні; Риф Диявола; Всесвіт.

Найскладнішим з названих асоціонімів є Творець Тіней, Той, Хто Плете Безконечність, Ткач, автор вживає до цього асоціоніма кілька синонімів. Це і Великий Хробак, і Великий Древній, що символізують фантазмагоричну картину всесвіту, втворену спотвореною уявою Юрка Банзая.

Деформована уява ще одного героя, якогось божевільного витворює свій варіант світобудови, важливе місце в якій посідають Навігатори, себто “таємниці істоти, які нібито керують нами” [6, с. 137].

Пророцтва якогось українського Нострадамуса, що їх викладав ще одній героїні роману Алісці божевільний викладач іспанської мови, містять такі асоціоніми як Кінець Світу, Двуголовий Орел, Сіра Пуцька, Рудий Лев.

У внутрішньому монолозі Дарці зустрічається асоціонім Великий Водороздільний Риф, що в уяві героїні відділяв її саму від інших людей, котрий зумів здолати Юрко Банзай: “Єдиним і чи не першим, хто подолав Великий Водороздільний Риф, що відділяв звичайних людей і її саму, формальні стосунки та емоційні зв’язки, зовнішнє і внутрішнє став не хто інший, як Банзай. Єдиний” [6, с. 167]. У даному контексті асоціонім Великий Водороздільний Риф набуває протилежного звучання, він не розділяє героїню і Банзая, а навпаки зближує їх.

Важливе місце в романі “Культ” Любка Дереша посідає асоціонім Двері (як синонім зустрічається також Ворота). Цей асоціонім є своєрідним втіленням того рубежу, що відділяє реальний світ від потойбічного, жорстоку реальність від красивої мрії. У сновидіннях Дарці Двері існували “в уявному коридорі поза простором” [6, с. 196]. Коли героїня спробувала зазирнути за них, то Двері “виросли до нечуваних розмірів, високі й широкі, наче багатопверховий будинок” [6, с. 199]. За цими Дверима Дарця “побачила Волинкаря при Воротах Зорі” [6, с. 201].

Певною мірою асоціонім Двері в романі “Культ” Любка Дереша нагадує подібний троп в романі “Вона: Шості Двері” Ірен Роздобудько. У розумінні цієї авторки – Двері – це своєрідний лаз у паралельний світ, де героїня почуває себе набагато комфортніше, аніж у реальному житті: “Її

історія – це історія жінки, котра має вихід в іншу реальність. У ранньому дитинстві вона намалювала на стіні двері й несподівано... увійшла в них. Відтоді життя багато разів намагалося зламати її: сповнена трагедійними подіями юність, загибель кращого друга, невдалий шлюб, зрада подруги, врешті – кар'єра і гроші, які не стали для неї ознакою успіху. В найскладніші миті життя вона намалювала на стіні двері й проживала ще одне коло реальності, яка не відступає від нас навіть у снах...” [7, с. 2].

Отже, асоціоніми в романі “Культ” Любка Дереша дають можливість з’ясувати естетичний потенціал цього тропу, розкривають необмежену здатність художнього слова творити множинний зміст, відтворюють гнучкість образної будови слова, а інколи дозволяють просто гратися в слова. Постмодерний погляд на світ українського письменника дозволяє асоціонімам у романі “Культ” набувати ознак абсурдності, іронічності, сатиричності, знижувати їх естетичну складову. У результаті – алюзії, що навіюють у реципієнта асоціоніми, поглиблюють підтекст твору, впливають на багатозначність і неоднозначність його сприйняття читачем. Уже перший роман Любка Дереша переконливо довів, що асоціонімні пошуки цього письменника часто носять експериментальний характер, що є суголосним постмодерній естетиці. Все це знайшло подальше підтвердження в наступних романах автора.

Дана розвідка є фрагментом дисертаційного дослідження, в якому вивчаються естетичні функції асоціонімів у постмодерній творчості українських авторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Література

1. Галич В.М. Антропонімія Олесь Гончара: Природа, еволюція, стилістика. – Луганськ: Знання, 2002. – 212 с. **2. Галич В.М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор. – К.: Наукова думка, 2004. – 816 с. **3. Галич В.М.** Публіцистична творчість Олесь Гончара: історія, поетика, прагматика. – Дис. ... докт. філол. наук / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – 452 с. **4. Галич Олександр,** Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: Підручник. – Вид. третє, стереотипне. – К.: Либідь, 2006. – 488 с. **5. Манич Н.Є.** Жанрова структура і стильові модифікації художньої творчості Микити Чернявського. – Дис. ... канд. філол. наук / Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2008. – 198 с. **6. Дереш Любка.** Культ. Роман. – Львів: Кальварія, 2006. – 208 с. **7. Роздобудько Ірен.** Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері. Романи. – К.: Нора-Друк, 2005. – 312 с.

In this article functions are examined aesthetic of associonims. Novel “Kult” of Lubko Deresh serves as material.

О.А. Галич

**“МОЄМУ ЛУГАНСЬКОМУ ДРУГОВІ...”:
ЛЕОНІД БОЛЬШАКОВ І ЛУГАНСЬК**

Актуальність цієї публікації зумовлена необхідністю показати творчі взаємини луганських учених з Інститутом Тараса Шевченка в Оренбурзі та з його директором Л.Н. Большаковим. До того ж, ця проблема поки що не знайшла свого висвітлення в науковій літературі.

У березні 2000 року мені довелося побувати в Оренбурзі за запрошенням Українського культосвітнього товариства. Тоді ж познайомився з Леонідом Наумовичем Большаковим, відомим літературознавцем, письменником, директором Інституту Тараса Шевченка Оренбурзького державного університету, академіком Міжнародної Академії гуманізації освіти, лауреатом Шевченківської премії в Україні, заслуженим діячем науки Російської Федерації, почесним громадянином міста Оренбурга.

Передісторія цієї поїздки на південний Урал така: наприкінці лютого 2000 року мене запросив тодішній ректор Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка В.С. Курило. У його кабінеті я познайомився з генеральним директором науково-інноваційного виробничого об'єднання “Нипо-рубикон” В.І. Качаном, який вручив для університетської бібліотеки книги, що він привіз з Оренбурга як дарунок від Інституту Тараса Шевченка – центру енциклопедичних проєктів Оренбурзького державного університету. Це були “Оренбурзька шевченківська енциклопедія”, “Оренбурзька пушкінська енциклопедія”, “Оренбурзька толстовська енциклопедія”, біографічний роман про Тараса Шевченка – “Бувальщина про Тараса” у трьох книгах і ще один роман – “Повернення Григорія Вінського”. Автором цих творів, багато в чому унікальних і, здавалося, неможливих для однієї людини, був Л.Н. Большаков.

В.І. Качан розповів про свій спільний з оренбурзькими бізнесменами економічний проєкт, що обов'язково повинен був супроводжуватися співробітництвом у духовній сфері. Тоді ж виникла ідея направити до Оренбурга університетську делегацію для участі в традиційному для цього регіону Шевченківському святі, що з ініціативи Леоніда Большакова проводилося впродовж багатьох років. Мені випала честь очолити цю делегацію.

Поїздка відбулася наприкінці березня 2000 року. До складу делегації входили студенти факультету української філології П. Калашников, Н. Кирєєва й І. Нікітіна, які підготували для мешканців Оренбурга уривок зі спектаклю про Тараса Шевченка, поставленого за п'єсою українського драматурга Ю. Щербака “Стіна”. Ми приїхали до

Оренбурга в ніч на двадцять друге березня. Нас зустрічали В.А. Леонт'єв, директор підприємства “Оренбург – Луганськ”, С.Б. Кабанова, заступник голови Українського культосвітнього товариства імені Т.Г. Шевченка Оренбурзької області й відповідальний секретар товариства Л.А. Бурлака.

Вранці перший візит було нанесено до Інституту Тараса Шевченка, де ми познайомилися з його директором Леонідом Наумовичем Большаковим, який радо зустрів гостей з України. Після знайомства він охоче розповів про своє дітище – унікальний науково-дослідний заклад, що спочатку діяв як громадська організація, а потім як структурний підрозділ Оренбурзького державного університету. З гордістю вчений познайомив нас зі своїм доробком – чотирма Оренбурзькими енциклопедіями, одна з яких – “Оренбурзька біографічна енциклопедія” – на той час існувала тільки в Інтернеті, хоча її автор розраховував незабаром побачити її книжковий варіант. “Оренбурзька біографічна енциклопедія”, – розповідав нам Л.Н. Большаков, – нараховує статті про майже дві з половиною тисячі людей, а серед них Герої Радянського Союзу і Соціалістичної праці, герої Росії, діячі культури та мистецтва й інші відомі не тільки в області, але й у державі люди, що складають гордість Оренбурзького краю. Видані в 1997 році три інші енциклопедії (“Оренбурзька шевченківська енциклопедія”, “Оренбурзька пушкінська енциклопедія”, “Оренбурзька толстовська енциклопедія”), стали важливою підмогою для вчених, краєзнавців, всіх тих, хто не байдужий до літератури. Директор дуже журився з приводу малого тиражу цих видань, що не дозволяло зробити їх доступними для всіх бажаючих. Цілком природним є той факт, що Л.Н. Большаков з великою гордістю розповідав нам, жителям незалежної України, про Шевченківську енциклопедію, що охоплювала майже півтори тисяч імен, псевдонімів, криптонімів, анонімів сучасників великого українського поета і художника, які згадувалися в його листах і власних творах, а також у мемуарній літературі й документальних джерелах, що відносилися до періоду перебування Т.Г. Шевченка в засланні в Оренбурзі, Орську, його участі в Аральській експедиції й тривалого перебування на віддаленому узбережжі Каспійського моря. У розмові взяв участь краєзнавець Ф.У. Бектемиров, що поділився своїми знахідками в шевченкознавстві. Зокрема, йому вдалося встановити імена майже сотні мусульман, з якими свого часу спілкувався Т.Г. Шевченко. У Бектемирова були родичі в Україні, і він захоплено розповідав про свої поїздки до Києва й Кам'янка-Подільського. Большаков також з особливою теплотою згадував про рідну Чернігівщину, яку підлітком покинув у 1941 році, будучи евакуйованим разом з батьками на південний Урал.

У нас з Л.Н. Большаковим виявилось чимало спільних знайомих серед українських літературознавців і письменників. Перш ніж залишити Інститут Тараса Шевченка ми обмінялися книгами й сувенірами,

сфотографувалися на пам'ять. Далі наш шлях проліг до Меморіального музею Тараса Шевченка в Оренбурзі. Це напівпідвальне приміщення з вузькими вікнами, де колись знаходилася гауптвахта. Екскурсію для нас провів сам Л.Н. Большаков. Він показав камеру, у якій колись перебував український поет. Ми мовчки постояли на кам'яній підлозі, на якій півтора століття тому лунали кроки Шевченка, оглянули картини, написані художником у часи заслання, серед них “Автопортрет”, з якого сумними очима на нас дивився поет-вигнанець.

У той же день у будинку обласної адміністрації зустрілися з головою комітету з міжнаціональних відносин В.В. Амеліним, обмінялися думками щодо різних аспектів співробітництва наших регіонів у сфері освіти, науки і культури. Потім у ляльковому театрі ми були присутні на репетиції концерту української пісні, а ввечері в обласному драматичному театрі імені О.М. Горького дивилися спектакль за п'єсою Ж.-Б. Мольєра “Дон Жуан”. Пізно ввечері Л.Н. Большаков у телефонній розмові цікавився нашими враженнями від першого дня перебування в Оренбурзі.

Раннім ранком наступного дня довелося взяти участь у програмі місцевого телебачення “Ранковий бутерброд”. Телеглядачі охоче ставили запитання, багатьох цікавило становище в Україні, деякі мали там своїх родичів. Незабаром після сніданку їздили до Музею історії Оренбурга. Він багатий на експонати, зв'язані з непростю російською історією, зокрема з Пугачовщиною. З інтересом оглянули ту частину експозиції, що була присвячена Т.Г. Шевченку, де представлені сторінки рукописів, фотографії, репродукції малюнків українського поета. З оглядового майданчика подивилися на покритий кригою Урал і нові квартали в азійській частині міста. Потім знайомилися з обласним центром, пам'ятними його місцями, частина з яких навічно переплелася з долями Т.Г. Шевченка, В.І. Даля, О.С. Пушкіна, Л.М. Толстого та інших видатних діячів культури.

У другій половині дня знову зустрілися з Л.Н. Большаковим у приміщенні Інституту Тараса Шевченка. Цікавилися структурою науково-дослідної установи, штатом, джерелами фінансування, творчими планами, перспективами. Хазяїн кабінету розповідав, що коли у когось з керівників Оренбурзького університету виникла ідея закрити Інститут, він звернувся за допомогою до ректора В.А. Бондаренка, сказавши йому, що якщо ректор-українець закриє Інститут, те це буде ганьбою на увесь світ. Більше подібних колізій не виникало, і Інститут Тараса Шевченка постійно фінансувався за рахунок бюджету Оренбурзького державного університету. Обговорювали форми можливого співробітництва між Луганським державним педагогічним університетом і Інститутом Тараса Шевченка в Оренбурзі.

Після цього Леонід Наумович супроводжував мене на зустріч з керівництвом університету. Розмовляли з першим проректором В.П. Ковалевським і проректором з наукової роботи А.В. Кир'яковою.

Говорили про обмін публікаціями в наукових виданнях наших навчальних закладів, обговорювали можливі форми співробітництва.

Увечері були присутні на концерті української пісні в ляльковому театрі, де познайомилися з головою української культосвітньої організації Оренбурзької області З.В. Дідохою, директором спільного російсько-американського підприємства. У концерті взяли участь і студенти, що приїхали зі мною. Їхня інсценізація фрагменту життя Тараса Шевченка була тепло сприйнята глядачами. Зі сцени театру я виступив з привітанням, зверненням до співвітчизників, що проживають в Оренбурзі, вручив Оренбурзькому культосвітньому товариству портрет Шевченка, подарунок від луганчан.

Останній, третій день нашого перебування в Оренбурзі почався з ранкового телефонного дзвоника Л.Н. Большакова. Він цікавився враженнями від учорашнього концерту. Потім разом з директором підприємства “Оренбург – Луганськ” В.А. Леонтьєвим ми поїхали до мерії, де на нас чекала прес-конференція. Були представлені місцеві видання, зокрема щотижневик “Вечерний Оренбург”, а також “Російське радіо”. Розповідав про мету поїздки, ділився враженнями від перебування на оренбурзькій землі, планами на майбутнє. Мене уважно слухали, ставили запитання.

Наступний наш маршрут проліг на фабрику, що виготовляє знамениті оренбурзькі пухові хустки. Нас познайомили з продукцією відомого далеко за межами міста підприємства. Потім відвідали магазин, що торгує картинами, виготовленими талановитими художниками з понад двадцяти уральських мінералів. Помилувалися творами, на яких представлена краса навколишнього світу – осені, зими, весни, літа. І все це передано за допомогою розмаїтості кольорів, природного блиску каменів. Купили сувеніри на пам'ять про цей чудовий край. Потім відвідали оренбурзьких письменників, де обмінялися книгами.

О 14-00 за місцевим часом у читальному залі Оренбурзької обласної наукової бібліотеки імені Н.К. Крупської взяли участь у Шевченківських читаннях. Перед цим разом з Л.Н. Большаковим дали інтерв'ю місцевому каналу телебачення.

Читання відкрив голова комітету з міжнаціональних відносин адміністрації Оренбурзької області В.А. Амелін. Він – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедру соціології і соціальної роботи Оренбурзького державного аграрного університету. З доповіддю “150 років “Оренбурзької зими” Тараса Шевченка” виступив Л.Н. Большаков. Його промова цікава опорою на маловідомі архівні джерела, чудовим знанням подробиць і деталей життя українського поета. Далі оголосили мій виступ. Говорив про Шевченка і стан сучасної української літератури. Слухали зацікавлено. Новинки української літератури до Оренбурга практично не потрапляють, а тому імена більшості сучасних поетів, прозаїків, літературознавців, їхні твори були невідомими для шанувальників українського слова в місті. Потім з доповідями виступили

оренбурзькі вчені й діячі культосвітнього товариства Г.П. Матвієвська, В.В. Дорофеев, О.С. Шабуніо, С.Б. Кабанова та ін.

Аудиторія була невеликою. Це – викладачі вищих навчальних закладів, активісти українського товариства, учні шкіл – переможці обласного конкурсу знавців творчості Тараса Шевченка. Останні одержують у подарунок книгу Л.Н. Большакова “Бувальщина про Тараса”. Потім відбулася коротка бесіда з заступником директора бібліотекою. Вручив їй у подарунок книжки українською мовою.

Увечері залишили Оренбург.

Поїздка заклала основи нашого співробітництва з Інститутом Тараса Шевченка – центром енциклопедичних досліджень Оренбурзького державного університету. Вона продовжувалася до самої смерті Л.Н. Большакова в 2004 році. Справедливості ради варто відзначити, що її інтенсивність не була такою, як планувалося. Не відбулася й поїздка вченого до Луганська, що передбачалася восени 2001 року. Тут негативну зіграв той факт, що після зміни міського керівництва в Оренбурзі економічне співробітництво між підприємствами В.А. Леонтєва і В.І. Качана стало збитковим, а тому обіцяна фінансова підтримка співробітництва в науковій і культурній галузях не здійснилася.

Однак Л.Н. Большаков до самої смерті листувався зі мною, надсилав книги, вирізки з газет, цікавився науковим життям в Україні. Його статті про Інститут Тараса Шевченка, а також про підсумки десятилітньої роботи цієї науково-дослідної установи друкувалися в матеріалах двох перших наукових конференцій, проведених у Луганську “Слобожанщина: літературний вимір” [1, с. 2]. В Оренбурзі в “Віснику Оренбурзького університету” була оприлюднена стаття моєї аспірантки І.М. Акіншиної. У 2006 році захистила кандидатську дисертацію інша моя аспірантка І.Л. Савенко, значну частину її роботи займав аналіз художньо-біографічних праць Л.Н. Большакова “Бувальщина про Тараса” і “Повернення Григорія Вінського”. До 80-річчя вченого від імені Східного філіалу Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Національної Академії наук України, який я очолюю за сумісництвом з моменту створення в 2002 році, до Оренбурга була надіслана пам’ятна адреса. Останніми книгами, подарованими мені Л.Н. Большаковим, були “Там за Уралом, за Єлеком”, мемуари “Мій час” Григорія Вінського, уперше без скорочень опубліковані вченим, а також “Оренбургові – 260”, де друкувалися праці до 250-річчя Григорія Вінського, ще й на сьогодні мало знаного в Україні письменника. Характерним большаковським почерком на подарованих книгах написано “Олександрові Галичу сердечно. Л. Большаков. 11.У.2004” і “Олександрові Галичу з добрими намірами. Л. Большаков. 11.У.2004”, “Моему луганському другові й соратнику Олександру Галичу з добрими намірами. Л. Большаков. 11.У.2004”. В цій же книзі знаходився лист, останній з отриманих мною з Оренбурга. Ось його текст: “11.У.2004. Дорогий Олександрє

Андрійовичу! Одержав Ваш лист, а з ним “Слобожанщину. Літературний вимір”. З задоволенням читав те й інше. Мені приємно, що й мої сторінки Вам згодилися. Радий і тому, що Ваші аспіранти використовують мої матеріали для своїх дисертацій. Бажаю їм успішно захиститися. Вашу статтю про Олесея Гончара спробую надрукувати. Посилаю Вам нову книжку “Там за Уралом, за Елеком...”... Може придатися? Та й “Записки Винського” можуть бути Вам близькі... Мій уклін Валентині Миколаївні. З повагою Л. Большаков” [3].

Така коротка історія, що зв'язала Л.Н. Большакова з Луганськом.

Література

1. Большаков Л.Н. Научно-исследовательский Институт Тараса Шевченко Оренбургского государственного университета // Слобожанщина: літературний вимір. – Збірн. наук. праць. – Вип. 1. – Луганськ: Знання, 2003. – С. 15 – 19. **2. Большаков Л.Н.** Десять лет Института Тараса Шевченко в Оренбурге // Слобожанщина: літературний вимір. – Збірн. наук. праць. – Вип. 2. – Луганськ: Знання, 2004. – С. 67 – 68. **3. Лист** Л.Н. Большакова до О.А. Галича від 11 травня 2004 року // Родинний архів О.А. Галича

In the article the creative contacts of famous Lugansk literary researcher Leonid Bolshakov are being analyzed. Some fragments of his presenting signatures are represented.

УДК 82–14: 243

І.І. Даниленко

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА МОЛИТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

У своєму дослідженні молитви як літературного явища передусім виходимо з того, що в *релігії* молитва є фундаментальною складовою ритуально-культової дії, містичним спілкуванням (грец. *συνοσια* – співбуття), єднанням людини й Бога, яке відбувається у свідомості молільника і матеріалізується в ритуальному слові, зверненому до ідеального реципієнта зі славослів'ям, благанням, проханням або подякою. У *літературі* молитва – це *метажанр* (або *синкретичний жанр*), зазвичай віршовий, котрий, імітуючи сакральний діалог з ідеальним адресатом, здатний втілюватися в різні жанрово-видові форми (сонет, лірична медитація, елегія, духовна епіграма доби Середньовіччя, плач, гімн, ода, псалма, канта, “фігурна” поезія, акровірші, сатирична епіграма, пародія тощо) та жанрово-тематичні різновиди (молитва-

сповідь, молитва за інших – за кохану людину, країну, мову тощо, молитва-боріння, революційна молитва та ін.), характерні для певної національної жанрової системи та підпорядковані різноплановим авторським інтенціям. Полярним явищем модифікації класичної християнської молитви в літературі є “антимолитва” – поетичне звернення до Бога зі зреченням від Нього, прихильне звертання до Його антагоніста тощо. Розрізняємо також літературну молитву як *обробку (парафраз, стилізацію)* канонічних молитовних текстів і молитву *індивідуально-авторську (креативну)*. Адже в першому випадку автори наслідують зміст і стилістику конкретного канонічного тексту, а в другому – лише основні ознаки жанру (жанровий канон). Беремо до уваги й існування літературної молитви у двох функціонально відмінних формах: молитва як самостійний твір (*поезія-молитва*) та молитва як частина великого твору (*вставна молитва*).

У центрі уваги пропонованої статті – модифікації жанрового канону індивідуальної молитви в поетичному дискурсі українських поетів ХІХ ст. Аналіз зазначеного матеріалу показав, що порівняно з попереднім періодом розвитку національної літератури (ХІ – ХVІІІ ст.), специфічну рису новочасної молитовної поезії становить посиленна увага до внутрішнього світу людини – її переживань, духовних шукань, релігійно-філософських поглядів, світоглядних домінант, через що звернення суб’єкта-молільника до ідеального реципієнта здебільшого слугує зручною формою для зображення емоційних роздумів ліричного героя про себе, іншу людину, соціум, навколишній світ тощо. Тож основу ліричної ситуації віршованої молитви Нового часу зазвичай складає *рефлексія*, котра, як відомо, активізується у кризові періоди історії, коли автор глибоко переживає різкий розлад між внутрішнім і зовнішнім світом, тотальне відчуження людини від довкілля тощо.

За К.Б. Рогачевською, особливості новочасної літературної молитви найбільш промовисті на тлі церковної молитви. Остання, хоча й передбачає спілкування людини наодинці з Богом, створена, однак, таким чином, що нею користується будь-який член громади, на що вказує можливість підстановки імені (ім’ярек). Літературна ж модифікація молитви Нового часу – це особистісна рефлексія, яка не розрахована на подальше функціонування молитовного слова в його первісній якості [7, с. 49]. Цілком погоджуючись зі спостереженнями дослідниці, утім зауважимо, що можливість такого роду рефлексії від початку закладена в жанровому каноні культовій молитві. Адже, окрім звернення до Бога і власне прохань, церковна молитва може містити й такий важливий семантико-структурний складник, як посилення на психологічний і моральний стан молільника, на його “невинність” – як розгорнуте мотивування права звернутися до Творця. Інша справа, що ця можливість може реалізовуватись по-різному. Скажімо, барокова східнослов’янська молитовна поезія також не мала на увазі її подальшого функціонування у релігійно-культовому дискурсі. Але, перебираючи на

себе дидактичну місію популяризації християнського вчення, давньоукраїнські поети-богослови не дозволяли людині зі складним комплексом її суто мирських проблем стати головним об'єктом зображення у поезії-молитві. Основними інтенціями ліричного суб'єкта барокових молитов, який міцно вірив у Трійцю і боявся лише гріха, були відповідно прославлення Небесних сил, зображення томління душі, котра відчуває свою недосконалість, та моління про Божу духовну допомогу. Щодо новочасної віршованої молитви, то тут дуже помітно актуалізуються різноманітні прохальні інтенції, зокрема прагматичні та навіть неканонічні, антимолитовні, на тлі скорочень і подяк.

У власне українському письменстві, де інтерес до молитовної поезії не згасав протягом усього розвитку вітчизняної літератури, подальша еволюція молитви-імпровізації пов'язана передусім з поетичною творчістю Тараса Шевченка, який значно розширив продуктивні можливості молитви як метажанру. Наслідуючи загалом традицію Г.С. Сковороди, в творчості якого релігійно-містичне світобачення поєднується з філософсько-художньою концепцією світу й людини, Шевченко репрезентував декілька новий синтез містичних почуттів з вірою в ідеальну людську спільноту, надаючи більшості своїх молитов (включаючи й вставні молитовні структури ліро-епічних творів) виразного патріотичного й національно-визвольного забарвлення [3]. Згодом обидві тенденції були підхоплені й розвинені українськими поетами. Однак саме Шевченків громадянсько-патріотичний варіант молитви набув найбільшої популярності в українському літературному дискурсі, завдяки чому рефлексія стосовно долі країни та життя українців на сьогодні становить одну з найяскравіших рис вітчизняної літературної молитви ХХ ст.

Назагал найбільш популярний тип індивідуально-авторської молитовної поезії ХІХ ст. – це *молитви-рефлексії* з різноманітними прохальними інтенціями. Серед них помітну групу складають віршовані молитви з особистими проханнями духовно-психологічного плану: *про духовну допомогу* (“Молитва” (“От волшебнo-причудливых грез...” П. Грабовського, “До Тебе голос мій, Пречиста, лине...”, “Приходжу в час потреби...” В. Щурата, “Я не боюсь потаємного збору...”), *про підтримку у добрих вчинках* (“О Боже, ти...” М. Чернявського), *поміч у скрутному становищі* (“Дівичії ночі” Шевченка), *про дарування щастя* (“Росли у купочці, зросли...” Шевченка), *внутрішньої свободи* (“Молитва” (“Сонце ясне! Сонце волі!..”) А. Кримського) та ін. Водночас набуває популярності громадянсько-патріотична, і навіть революційна молитва, що містить прохання *національно-визвольного* характеру (“Молитва”, “Царів кровавих шинкарів...”, “Злоначинающих спина...” Т. Шевченка, “Благання” П. Грабовського, “Дай нам, Боже, щоб за ката...” В. Самійленка та ін.), молитва-боріння, молитва-докора, молитва-хула (антимолитва) тощо, поряд з іншими більш

традиційними жанровими модифікаціями (гімн, благання та ін.), здебільшого представлені творчістю Шевченка.

Прогресуюча роль ліричного начала, народження нового самовідчуття суб'єкта зумовили відповідні зміни і в суб'єкт-суб'єктній структурі віршованих молитов, в яких ліричні висловлювання від "ми" (як, приміром, у поезії Олександри Псьол "Молим тебе, Боже правди, Боже Благодистині", 1848) помітно поступаються перед ліричною формою вислову від "я". Але втрата лідерських позицій суб'єктного синкретизму, характерного для канонічних молитов, при якому "я" зливається з "ми", в новій українській поезії компенсується поступовим зростанням віршів-молитов, де помітна гра точками зору, голосами, інтенціями, використанням "чужого слова" тощо, тобто зростанням поезій з іншими типами суб'єктного синкретизму. Завдяки цьому "інший" (мається на увазі інший адепт Бога) все ж таки входить у молитовний дискурс новочасних поетів. Так, наприклад, у Шевченковому вірші "Дівичії ночі" "*чужа мова*" належить самотній дівчині, яка, звертаючись спочатку до свого серця, а згодом – до Бога, рефлектує стосовно своєї нещасливої долі. Помітної популярності у вітчизняній поезії набувають і *рольові молитви*. Побудовані автором від першої особи, вони передбачають в ролі молільника особу різко відмінну від автора, як це трапляється в поезіях: "Гімн черничій" Т. Шевченка, "Молитва природи" П. Куліша, "Ангелку мій!" Ю. Федьковича, "Дівчача думка о Покрові" І. Манжури та ін.). Прикметно, що значення саме рольової молитви у вітчизняній поезії наступного століття неабияк зростає, спростовуючи, до речі, необґрунтоване твердження Наума Берковського, згідно з яким "лірика чужого "я" (якою вчений вважає насамперед рольову лірику) віддзеркалює національну своєрідність суто російського ліричного дискурсу [1, с. 172].

Процес релігійно-філософських пошуків вітчизняних авторів, як і невинний процес інтелектуалізації української поезії, відбився на функціонуванні жанру віршованої молитви в її медитативній модифікації. З огляду на те, що твори медитативного характеру є традиційними для християнської літератури, медитація загалом є цілком органічною для жанру молитви. Будучи близькою до молитви-рефлексії, *молитва-медитація* відрізняється від неї тим, що на відміну від першої (емоційного осмислення поетом власних переживань і почуттів у формі містичного спілкування-роздуму з вищими силами) має риси більшої врівноваженості, зосередженості поета, схильного до філософських узагальнень, на проблемах онтологічного, екзистенціального плану, до натурфілософських, етичних, соціальних, політичних акцентів.

У цьому сенсі медитація має дещо спільне і з філософською лірикою. Але є різниця: якщо філософська поезія здебільшого зорієнтована на художнє пізнання істини, власне ідеї, має художню концепцію світу [6, с. 534], то молитва-медитація насамперед зосереджена на художньому аналізі душі, співвіднесеної з Абсолютом.

Тому в літературних молитвах-медитаціях домінують інтонації-роздуми, інтроверсії, крізь призму яких висвітлюються духовні категорії, світоглядні, соціальні, політичні та інші концепти, фіксується потік свідомості тощо. Через те що медитативна молитва поєднує два начала людської духовності – філософське, з одного боку, та інтуїтивно-чуттєве – з іншого, її стилістичні особливості зумовлюються поєднанням у межах одного тексту стильових кліше з арсеналу канонічної молитви і їх численних літературних варіантів з науково-термінологічною і релігійно-філософською лексикою [2, с. 122], як, наприклад, це бачимо в “Молитві” (“Всевишній! Я Тобі молюся...”) П. Куліша:

Всевишній! Я Тобі молюся,
Молекул космоса Твого...
Де ти, хто ти, даремно б’юся,
Ні, не збагну вовік сього!

Вовік науці не обняти
Всього, що Ти створив еси...
Даремно розум наш крилатий
Шукає краю небеси!.. [8, с. 72].

У новочасній молитві-медитації філософський елемент може навіть превалювати над містичним, перетворюючи молитовно-комунікативну ситуацію на умоглядний виклад певних ідей, прохань та побажань, як це спостерігаємо в поезії Михайла Старицького “Молитва” (“О Господи, пробач мої благання!..”). Тут ліричний герой у формі молитви-покаяння викладає своє розуміння переваг і недоліків райського життя і, рішуче відмовляючись від нього, натомість, молить Бога про подовження життєвих бур:

Турботою там серце не сповите,
Йому чужі – скорботи і жалі:
Життя людське від його сяйвом скрите,
Пастьбі йому печалі до землі...

Не має струн нетлінне на відгомін
До земної утіхи і злоби,
До тих країн, де не втихає стогін,
До сліз людських, до крові й боротьби...

Не рви ж, молю, струн серця задля раю,
Хоч пекло дай, а мук не одбирай:
Я мир люблю, ним вік болить жадаю,
В його добрі чувати серцем рай! [8, с. 85].

Привертає увагу наявність *медитативно-рефлексивних віршів-молитов з екзотичними адептами Бога*. Так, приміром, у “Молитві

природи” П. Куліша Природа-молільниця, благаючи Бога про порятунок, розмірковує над проблемою віри. У такий спосіб висувається традиційна для релігійної поезії Куліша ідея позацерковної віри – різновид абстрактного християнства, що, ототожнюючись з чисто теоретичним вченням або з морально-релігійною діяльністю, протиставляє або відриває їх від Церкви [4]:

Нехай ханжі тобі молельні строять
І звати божим ділом їх велять,
Нехай до оглуху у дзвони дзвонять
І видумками розум туманять.

Як! щоб творця небес та в мур заперти,
Під римські й візантійські ковпаки!
Твій храм, його стовпами не підперти, –
Розгорнуто в нім зоряві книжки...[8, с. 74].

Отож, ще дуже далека від екологічних проблем сучасності, рольова героїня Куліша, емоційно розмірковуючи стосовно питання про сутність Бога та Його Церкви, прагне спасіння поза мурами церков та без численних посередників у вигляді “апостолів” та “пророків”. Назагал властивий багатьом поезіям-молитвам медитативного типу логоцентризм змушує деяких дослідників, зокрема І. Качуровського [5, с. 11], відмовляти їм у праві називатися “молитвами”. Але в жанровому сенсі ці поезії, як і ціла низка новочасних молитов-рефлексій, в яких містичний елемент замінений формою містичного звернення, є нічим іншим, як внутрішніми модифікаціями класичної молитовної ситуації. Відмовляти їм у “молитовності” можна лише з догматичних, а не з філологічних позицій.

Література

1. Берковский Н.Я. Мировое значение русской литературы. – Л.: Наука, 1975. – 404 с. **2. Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століть (монографічне дослідження). – Zielona Góra–Kijów, 1996. – 160 с. **3. Даниленко І.** Молитва в поетичному дискурсі Тараса Шевченка // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 15 – 20. **4.** Див.: **Карсавин Л.П.** Об опасностях и преодолении отвлеченного христианства // Путь православия. – М.: ООО “Издательство АСТ”; Х.: “Фоліо”, 2003. – С. 199 – 222. **5. Качуровський І.** Містична функція літератури // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга І: Поезія (Упоряд. і вступн. есей І. Качуровського). – Мюнхен; Лондон, 1988. – С. 19 – 25. **6. Літературознавча** енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ“Академія”, 2007. – Т. 2: М – Я.– 624 с. **7. Рогачевская Е.Б.** Цикл молитв Кирилла Туровского: Тексты и исследования. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 280 с. **8. Святі**

почуття, закладені в молитву: Антологія української літературної молитви. – Бухарест: Мустанг, 2004.– 399 с.

The article deals with the analysis of the genre modification of the prayer canon in the Ukrainian poetry of XIX century.

УДК 821.161.2 (477) “1925/1928”: 929 Шевченко

В.І. Дмитренко

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В РЕЦЕПЦІЇ ПИСЬМЕННИКІВ З ЛІТОБ’ЄДНАННЯ “ЛАНКА”-МАРС

Творчість кожного митця не може бути повністю відірваною від епохи, у яку він жив, від творів і основних досягнень його попередників, які більшою або меншою мірою вплинули на формування його світосприйняття й власного стилю. Хоча механізм літературних впливів настільки складний і багатовимірний, що відстежити його дуже важко, однак для кожного питома українського письменника важливою постаттю в плані з’ясування впливів є Тарас Шевченко.

Український історик М. Костомаров у одному зі своїх досліджень вивів таку формулу поезії Т. Шевченка: “це цілий народ, який говорить устами свого поета”. У світовій літературі можна назвати одиниці поетів такого рівня. Тому авторитет Великого Кобзаря не має сумніву. Для більшості українських письменників сам Тарас Шевченко став яскравим зразком не лише творчої, а й громадянської позиції.

Рецепція постаті Т. Шевченка як ідейного натхненника відродження українського народу у вітчизняній літературі, не може залишитись поза увагою дослідників періоду Розстріляного Відродження 20 – 30-х років минулого століття. Саме тоді відродились творчі сили нашого народу, а літературний процес поповнився іменами письменників, творча спадщина яких стала яскравою сторінкою в історії української літератури ХХ століття. Серед тих, хто почав публікуватись на початку 20-х років минулого століття, наша увага в статті буде акцентована на письменниках, що в 1924 році об’єднались у літературну організацію “Ланка”, яка в 1926 переросла в МАРС (Майстерня Революційного Слова) і проіснувала до 1929 року. Найбільш відомі серед них – Б. Антоненко-Давидович, І. Багряний, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Є. Плужник, В. Підмогильний, Д. Фальківський.

Вплив Шевченка на творчу постать окремих представників зазначеної літературної організації вже був предметом літературознавчих студій. Так, наприклад, М. Сподарець досліджував місце Т. Шевченка в політичній та ідейно-художній концепції І. Багряного [1], автор даної

публікації звертався до значення постаті Т. Шевченка в життєвому й творчому шляху Б. Антоненка-Давидовича [2]. Проте на сьогодні відсутнє дослідження цілісної рецепції Т. Шевченка у творчості “ланчан-марсівців”. Узагальнення впливу Т. Шевченка на творчу свідомість зазначеної літературної організації визначає актуальність даної публікації.

Мета статті: подати рецепцію творчої постаті Великого Кобзаря митцями літературної організації “Ланка”-МАРС.

Досягнення мети передбачає виконання таких завдань:

- визначити характер і міру впливу на “ланчан-марсівців” життєвого й творчого шляху Т. Шевченка;
- дослідити особливості подання постаті Кобзаря у творах зазначених письменників;
- з’ясувати спільне й відмінне в рецепції кожного з письменників.

Період 20-х років минулого століття позначений спробою відкидання й переоцінки класичної спадщини в літературі. “Важливою складовою частиною боротьби навколо класичної спадщини були ідеологічні маніпуляції навколо Т. Шевченка. Заперечити його ніхто не міг (спроби футуристів виглядали досить жалюгідно), але всі хотіли приписати його до свого табору. Успішно скористались з революційних мотивів Шевченкової поезії більшовики, інтерпретували його поезію щодо свого розуміння класової боротьби й народної революції” [3, с. 55]. Представники літературного угруповання “Ланка”-МАРС виділялись на загальному фоні своїм ставленням до класичної літератури, а також рецепцією Т. Шевченка.

У творчому світі письменників простежується рецепція ключових для української нації історичних і культурних діячів, які були безпосередньо причетні до важливих для української історії подій. Слід зазначити, що своєю творчістю “ланчани-марсівці” прагнули продовжувати традиції класиків рідної літератури (про що свідчить сама назва організації: ланка – те, що поєднує між собою). Б. Антоненко-Давидович з цього приводу зазначав: “Кожний із нас прагнув у міру своїх сил і здібностей заповнити зячучу прогалину, що утворилась в українській літературі після великих катаклізмів, і всім разом стати ланкою в розірваному рейтязі, перебираючи все те демократичне, що мала в собі дожовтнева українська література, й творчо опрацьовуючи його на своєму шляху в майбутнє” [4, с. 159]. Тобто слід відзначити, що члени літературного об’єднання “Ланка”-МАРС уважали, на фоні повного заперечення більшістю надбань попередників, що всі досягнення класиків світової й української літератури повинні стати основою для творчості письменників їхнього покоління, а також прийдешніх поколінь.

З особливим пієтетом ставились “ланчани-марсівці” до Тараса Шевченка. Знайомство з “Кобзарем” для більшості з них стало важливим поштовхом для усвідомлення своєї національної приналежності,

формування літературних уподобань і світоглядних орієнтирів. Для них він був не просто попередником, а певним еталоном у ставленні до свого народу й до творчості. Так, наприклад, Б. Антоненко-Давидович представив свою рецепцію творчості Великого Кобзаря у двох публікаціях зі збірки літературно-критичних нарисів “Здалека й зблизька” – це “Парадокс епохи” і “Страшний і по смерті”. У першому з них, на фоні ракурсу в давнє українське минуле, Т. Шевченко представлений як знакова постать в історії нашої літератури.

Б. Антоненко-Давидович висловлює припущення, що М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка могли й не бути такими, як вони стали для України, “якби позад них не стояла монументальна постать Шевченка, що правила їм за зразок, за прапор, за дороговказ. Може б ще довго мусили доводити українські народолюбці тим, кому довести щось може тільки сила, що й під селянською сорочкою б’ється людське серце й що “як говоримо, так і писати треба” (Квітка-Основ’яненко), може б ще довго ниділа українська література на загумінках провінціалізму й хуторянства, лишалась би літературою “для домашнього вжитку” якби не Шевченків прометеїзм, що вивів свій народ і його літературу на широкі світові шляхи” [4, с. 9]. Б. Антоненко-Давидович підкреслює, що саме без творчого надбання Тараса Шевченка “ми ще довго лишались би етнографічною масою, а наша література скидалась би більше на експеримент, що силкується довести важко доводитиме...” [4, с. 10].

Другий нарис окреслює легендарність образу Кобзаря, невіру в його смерть простого люду. Автор зазначає, що “ім’я великого українського поета, його полум’яні слова живуть і досі в серцях трудящих. І не тільки на Україні, а й далеко за її межами, бо наш Тарас Шевченко близький і рідний в кожному кутку земної кулі, де чесні люди борються за свободу проти всякого гніту над людиною, проти поневолення народів і країн” [4, с. 22].

“Кобзар” – це настільна книга героїв багатьох його творів (“Слово матері”, “Синя Волошка” та ін.). У своїй автобіографії Б. Антоненко-Давидович зазначив: “За всіх часів і обставин мене бентежило й бентежить тільки одне: писати так, щоб у якійсь мірі мати підстави сказати своїй музі Шевченковими словами:

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.

Бо в цьому, незалежно від діапазону й калібру письменницького хисту, є найбільша моральна й творча втіха кожного митця” [5, с. 13].

Т. Осьмачка цитує у спогадах про своїх побратимів ці ж самі слова Т. Шевченка. Він пише, що Великий Кобзар “не для декламаторів писав ці слова, а для того, щоб наш дух мав навіки для себе силу!...” [6, с. 132]. При цьому слід відмітити, що жоден з письменників не знав про існування таких висновків у іншого. Це дає нам підстави стверджувати,

що це не просте співпадіння цитат, а подібність значення в житті кожного з них творчого доробку Шевченка. Аналіз творчих надбань інших письменників, які входили до зазначеного вище літературного об'єднання, призводить до того, що таке ставлення до нього прослідковуємо в більшості з них. Хоча варто зазначити, що, наприклад, І. Багряний, Є. Плужник, Т. Осьмачка, як і Б. Антоненко-Давидович, залишили у своїх творах конкретну рецепцію образу Великого Кобзаря, а про ставлення до Шевченка В. Підмогильного можемо знайти лише непрямі вказівки у творах, про роль Шевченка в житті й творчості Г. Брасюка, Г. Косинки та ін. ми можемо висловити лише певні припущення. Однак приналежність їх до однієї літературної організації, спогади про те, що “ланчани-марсівці” були здруженим товариством, дають підстави твердити, що таке пієтетне ставлення до творчої постаті Кобзаря в історії нашої літератури було в усіх без винятку.

У спогадах тих, хто мав можливість знати Т. Осьмачку в еміграції, подається інформація про те, що цей “ланчанин” вірив, що ще настане той час, коли світ поділиться на дві рівні частини – на Шекспіра й Шевченка. У своєму записнику він занотував: “Я певний, що якби Шевченко з'явився перед Шекспіром і Гете, то вони б мали його перед своїми духовними очима як божество, щось подібне до Богочоловіка. Бо Шевченко збільшив славу Спасителя як людолюба” [7, с. 3]. Нам також відомо, що, перебуваючи в еміграції й доволі часто змінюючи місце проживання, Т. Осьмачка завжди возив із собою репродукцію автопортрета молодого Шевченка й вішав її на стіні в тому приміщенні, яке ставало його притулком. При цьому портрет був прикрашений рамкою з рослинним орнаментом, яку зробив сам “ланчанин”.

До своїх творів Т. Осьмачка доволі часто додає епіграфи з поезій Шевченка. Інтонації Великого Кобзаря відчуваються в його творах, а історіософські ідеї “ланчанина” у своїй основі мають погляди Шевченка. Він уважав, що творчість Кобзаря є тією основою, на якій повинна бути побудована Україна. Так, у поемі “Поет” він писав: “...щоб і Шевченків з Кобзаря Ярема // ставав державного візка тягти” [8, с. 115].

І. Багряний, також один із “ланчан-марсівців”, залишив свою рецепцію постаті Т. Шевченка. Рефлектуючи з приводу свого місця в літературі, у статті “Думки про літературу” він писав: “Я визначив собі шлях – як шлях українського письменника – той, що начертаний великим Шевченком. [...] шлях боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі й просторі” [9, с. 587]. У публіцистиці І. Багряний часто звертається до таких творів Великого Кобзаря як “Кавказ”, “І мертвим, і живим...”, “Заповіт”, перш за все звертаючи увагу й цитуючи ті рядки, у яких чітко озвучені ідеї необхідності боротьби з гнобителями, а також ті, що декларують ідею єдності української нації.

У поезії “Канів” (1927) І. Багряний продовжує висловлені в “Гайдамаках”, “Розритій могилі” та інших творах думки Шевченка про безпам'ятство нащадків, які забули й про славне минуле своїх пращурів,

а також і про свого надзвичайного попередника. Обрамлення поезії: “Ніхто ніде – лиш цвіркуни та вітер. // Ніхто ніде – лиш луки та яри. // І хмурить чоло, шапкою накрите, // Забута постать глиняна з гори” [10, с. 15 – 16]. Епітет глиняна в значенні щось нетривке, тимчасове, підкреслює наскільки крихкою стала постать Шевченка для сучасників ліричного героя. Сатирична епопея “Комета” (1927) продовжує роздуми поета про безпам’ятство сучасників. Особливо турбують його поети, які забули про заповіді славного попередника, як і забули про значення його творчості для кожного українця:

Він возвеличив їх – отих “рабів німих”,
Він на сторожі коло них
Поставив дивне...

Правнуки ж взяли

І на гешефт те слово потягли [10, с. 487].

У невеличкій публікації “Хто є найбільший поет в Україні?” І. Багряний подає свою рецепцію визначальних рис українських поетів. Він визначає найбільшого поета щодо розбещеності, академічного боягузтва, расової чистоти, геніальної хаотичності та ін. На першому місці при цьому автор поставив Тараса Шевченка, зазначивши, що він великий перш за все своєю г е н і а л ь н і с т ю (розбивка наша – В.Д.) [10, с. 485].

Думка про геніальність Шевченка виокремлюється й у останньому романі І. Багряного “Маруся Богуславка” (“Буйний вітер”). Головна героїня твору Аталей Дахно, побачивши в музеї великі вирізані кліше Шевченка й Франка, думає, що це портрети найвидатніших геніїв українського народу.

Поема “Ave Maria” через певні ремінісценції, на нашу думку, є продовженням Шевченкового образу дівчини-покритки, але вже за інших часів і обставин. Це дає можливість “створити певний контекст для сприйняття твору, підключити його до традиції” [11, с. 870]. Крім того визначає сприйняття образу Марії, як образу України.

На жаль, інші представники літературної організації “Ланка”-МАРС з різних причин не залишили залишити конкретних фактів їхнього ставлення до Т. Шевченка, але висновки щодо цього спливають при безпосередньому прочитанні їхніх творів. Так, наприклад, одна з поем Є. Плужника має назву, як до речі й вище названа написана пізніше поезія І. Багряного, “Канів” (1925). У ній знайшли своє продовження гуманістичні традиції Тараса Шевченка. Як і в І. Багряного, у Є. Плужника звучать сумні слова втрати, він також констатує той факт, що сучасники ліричного героя забули про ті заповіді, які залишив Великий Кобзар, як і про нього самого. Через це сумними є картини сучасної поетові України:

...моя Вкраїно мила,
Найнепомітніша з усіх країн –
Мільйони сіл серед німих долин...

Десяток міст... Земля на хліб збідніла...

Деся на горбку позаколишній млин...

І над Дніпром занедбана могила! [12, с. 213].

У В. Підмогильного немає творів, які б безпосередньо були присвячені Т. Шевченку. Однак, наприклад, героїня повісті “Невеличка драма” Марта Висоцька, яка на відміну від героїв багатьох інших творів письменника є позитивним образом, у складні й щасливі хвилини свого життя згадує свого батька, що живе в Каневі. Це місто названо не випадково. Така ремінісценція викликає в читача асоціації пов’язані з духовним батьком усіх українців.

Таким чином, у творчості й публіцистиці основних представників київської літературної організації “Ланка”-МАРС простежується ідеологічний, концептуально-образний і естетичний рівні рецепції Тараса Шевченка. Великий Кобзар постає в ній як поет-месія, архетипний носій мудрості й національної пам’яті. Сприйняття його як національного генія українського народу зумовлює появу шевченківських інтонацій образів у творах митців. У творчості “ланчан-марсівців” оприявлено сприйняття Шевченка як борця за національну ідею, еталону ставлення до свого народу, духовного батька всіх поколінь українців.

Література

- 1. Сподарець М.** Т.Г. Шевченко в політичній та ідейно-художній концепції І. Багряного // Шевченкіана початку ХХІ століття. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченій 190-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка. 25 березня 2004 року. / Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка. Харківський центр українознавства. Укладач В.О. Ярошик. – Х., 2004. – С. 60 – 70.
- 2. Дмитренко В.** Т.Г. Шевченко в житті і творчості Б.Д. Антоненка-Давидовича // ХХХІ наукова Шевченківська конференція 9 – 11 березня 1994 р.: Матеріали. – Луганськ, 1994. – С. 28 – 33
- 3. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.**
- 4. Антоненко-Давидович Б.** Здалека й зблизька. – К.: Радянський письменник, 1969. – 304 с.
- 5. Антоненко-Давидович Б.** Моя автобіографія // Антоненко-Давидович Б. Твори в 2 томах. – К.: Радянський письменник, 1991. – Т. I. – С. 5 – 13.
- 6. Осьмачка Т.** Мої товариші. Історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного українського відродження 20-х років // Березіль. – 1996. – № 3 – 4. – С. 95 – 132.
- 7.** Цит. за статтею: **Кузьмінський А.І.** Духовність Шевченкового краю і Тодось Осьмачка // Творчість і доля Т.С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття. – Черкаси, 1995. – С. 3.
- 8. Осьмачка Т.** Поет. Поема на 23 пісні. – Без указ. места издания: Видавнича Спілка “Українське слово”, без вказ. Року видання. – С. 115.
- 9. Багряний І.** Думки про літературу // Багряний І. “Золотий бумеранг” та інші твори. – К.: Рада, 1999. – 680 с.
- 10. Багряний І.** Золотий бумеранг

та інші твори. – К.: Рада, 1999. – С. 485 – 491. **11. Литературная** енциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК “Интелвак”, 2003. – 1600 стб. **12. Плужник Є.** Канів // Плужник Є. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1998. – С. 187 – 214.

The article deals with the problem of Shevchenko’s artistic personality by the recognition writers of literary group “Lanka”-MARS.

УДК 821. 161. 2 – 342. 09

О.М. Дорогокупля

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ РОЗУМУ ЯК ОДНОГО З ОСНОВНИХ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЙЦІ ХVІІІ – ХХ СТОЛІТЬ

З самого зародження жанру байки у цих творах постійно поряд з сатиричним викриттям недоліків суспільного, політичного та економічного життя народу з дидактичною метою висміювалися людські вади. Оскільки основним завданням байки було “навчити” або “провчити”, майже половина їх присвячена або тією чи іншою мірою торкається проблеми розуму. Саме цьому, на нашу думку, ця малодосліджена тема варта наукової уваги.

Ще у ХVІІІ столітті Григорій Сковорода, який зробив вагомий внесок у розвиток українського та світового байкарства, ілюстрував своїми байками власні філософські ідеї, серед яких однією з основних є культ розуму. Так, більше половини його “Байок Харківських” торкаються цього питання. Слідом за ним й інші українські байкарі ніколи не обходили поняття розуму, інтерпретуючи його як один з найголовніших критеріїв оцінки особистості. Уже в першій своїй байці “Пси” Сковорода зображує двох хазяйських псів, один з яких постійно гавкає на незнайомців, “щоб було не так нудно”. У силі ж він подає роз’яснення даній алегорії: “Розумний чоловік знає, що ганити, а дурний ляпає без розбору” [1, с. 88]. Подібну “язикатість” дурнів висміяно і в байці “Ведмідь-пасічник”: “дурень знає і скаже світові всьому” [3, с. 156].

У “Жайворонках” байкар зображує Батька-Жайворонка, що дорікає своєму незрілому синові за бажання судити про речі, які йому незнайомі, в яких пташеня ще не розуміється, бо не має ніякого життєвого досвіду, наголошуючи на тому, що в нього ще “молоденький розумець”. Як говорить народна мудрість, “Не в череві учаться” [2, с. 155], саме тому, розуміючи це, дорослий Жайворонко співає для науки синові повчальну пісеньку. У байці іншого українського письменника

Леоніда Глібова “Лев та Вовк” читаємо: “...у Щеняти Якого розуму питати?” [3, с. 131], бо “Воно дурне ще, молодеє” [3, с. 132], а в “Тіні і Хлопчику” знаходимо такі характеристики: “мале-дурне” та “дуріє молода охота” [3, с. 223], у своїй байці “Зозуля й Горлиця” він висміює зозуль молодих, що “у цяцькованих корсетках походжають і крутять розумом дурним” [3, с. 219].

Байкарі підкреслювали таку властивість розумної людини, як вдоволеність життям, вміння обходитись тим, що вона має. У своєму аполозі “Голова і Тулуб” Григорій Сковорода вкладає до уст Голови, яка веде суперечку з Тулубом, хто є з них головніший, таку фразу: “Коли може поміститися твій розум у череві, то затям, що так робиться не через велику твою вартість, а тому, що годі тобі обійтись таким малим, як це можу я” [1, с. 89]. Так, і у байці Глібова “Квіти” підкреслено цю рису розумної людини: “розумному, як кажуть, досить” [3, с. 162].

Паралельно з цим Глібов у своїй “Торбині” роздумує над проблемою сумісності грошей та розуму, пишучи: “З грошима й дурні прехороші! Є в дурня гроші – він і пан; Є в його дорогий жупан – І розум є; всі поважають...” [3, с. 149]. У байці “Перли і свині” письменник зазначає: “Коли ти маєш перли, то й розум май” [3, с. 244]. “Мишача рада” Глібова викриває кумівство і жагу до грошей у чиновництві, коли на раду допускають безхвостого щура, хоча раніше говорилося: “Хто свій хвіст ізбув, Той дурнем всюди був...” [3, с. 152]. У глібівській байці “Сила” зустрічаємо народний вираз: “Розумних кликали і дурня приліпили”, далі автор додає пояснення: “Тут сила не в тому, що дурень Сила, а в тому, що гроші – сила” [3, с. 227]. В аполозі “Скоробагатько” Глібов зауважує, говорячи про головного персонажа: за гроші “розумником його зробили громадяни” [3, с. 233].

Безперечно, з різного боку підходять українські письменники, що працювали в цьому жанрі, до трактування рис дурної, недалекої людини, викривали її вади. У байці “Голова і Тулуб” Сковороди ми помічаємо звертання до Тулуба – “дурню!”, яке підкреслює зухвалість цього персонажа. Так, і в аполозі “Орел та Черепаха” Орел звертається до Черепахи – “дурепо!” через її надмірне марнославство та прагнення насолоди. У “Бджолі та Шершні” Шершень називає працювиту Бджолу дурною лише через те, що плоди її праці корисні людям, їй самій же часто навіть шкодять, приносячи замість винагороди смерть. Він зухвало зазначає: “Багато у вас голів, але всі безмозкі” [1, с. 108]. Бджола ж у відповідь називає пихатого Шершня “поважним дурнем”. У силі байки Сковорода роз’яснює свою алегорію: для нього Бджола – то герб мудрого чоловіка, який у спорідненій праці трудиться [1, с. 108]. У силі байки “Олениця та Кабан” Григорій Сковорода зазначає: “Годі начудуватись із дурнів, що вельми зневажили і відкинули чистий і безцінний бісер добродійства лише для того, щоб продертися до чину, зовсім не спорідненого тобі” [1, с. 110]. В аполозі Білецького-Носенка “Білка да Кроти” Білка називається дурною через свою надмірну безтурботність,

пихатість та марнославство. Письменник у байці “Олень, Русак да Осел” викриває образ Русака дурного, бо він полохливий боягуз, Осела дурного – через його недалекість та зарозумілість. Олень же, “краса гаїв”, “од дурней од качнувся” [3, с. 16]. У “Працьовитому ведмеді” Білецького-Носенка зустрічаємо звертання “дурню!”, яке характеризує ставлення байкаря до людей, у яких сила переважає над розумом. Про таких в народі кажуть: “Ростом з Івана, а розумом з болвана”, “Великий, як ломака, а дурний, як собака”, “Великий, як дуб, а дурний, як пень”, “Великий, як світ, а дурний, як кіт”, “Високий, як тополя, а дурний, як квасоля”, “Виріс до неба, а дурний, як не треба” [2, с. 163 – 164]. Так, і в глібівській байці “Орачі і Муха” зустрічаємо сатиричну характеристику: “Хоч довгий ніс, та розум коротенький” [3, с. 221]. В аполозі “Дві пташки в клітці” Гулака-Артемівського старий Снігир корить підлітка, називає його дурнем за те, що він, маючи все необхідне в клітці, сумує, бо втратив, на його погляд, непотрібну волю. Інший український митець слова Боровиковський байці “Бушля” Рибок величає дурними через їхню надмірну наївність та довірливість, через яку їх з’їла голодна і хитра Бушля, Рівчак з байки “Рівчак і Річка” – через його пихатість, бо, як зазначає байкар, “Хто добре робить – той не хвалиться нікому” [3, с. 57]. У байці “Орел і Черепаха” Бодяньського читаємо: “От кажуть, що Орли – розумна птиця, Мені ж це все здається небилиця” [3, с. 73], бо, як далі пояснює свою думку автор, “...орел собі посіє-попахає, А глянь – яка-небудь Ворона поживляє!..” [3, с. 74]. Аполог Гребінки “Соловей” викриває образ “небожа дурненького”, який хвалився, що впізнає солов’я за зовнішністю, проте всяк раз звертав свою увагу на яскравих пташок, як-от Снігур та Іволга. Саме так байкар засуджує здатність судити про людину лише за її зовнішністю. Леонід Глібов у творі “Вовк і Кіт” зазначає: “Ні, наші козаки ще з розуму не спали, Щоб Вовка од біди сховали” [3, с. 117]. Школяра Дениса з однойменного твору Євгена Гребінки названо “дурним” за його марнославство. У байці “Ворона і Ягня” Євген Гребінка змальовує образ дурного Вороненя, яке через свою пихатість та зухвальство намагається зрівнятися силою з Орлом. Чимало уваги цій проблемі приділяє й Леонід Глібов. Так, у байці “Мірошник” головний персонаж називається “дурним”, бо через свою безпечність та самовпевненість, не послухавши порад людей, він втратив своє господарство. У “Чижі та Голубі” Голуб величає Чижа “дурною головою”, бо той потрапив до клітки. Як кара за зухвальство – “розумний” Голуб теж потрапляє в сільце. У байці “Жаба й Віл” нерозумна Жаба лопнула, коли через свою безмежну пихатість хотіла роздутися до розмірів Вола. У “Хлопчику і Гадюці” Хлопчика названо “дурником”, бо його через необачність вжалила Гадюка. В аполозі “Лев та Миша” Глібов називає Льва “дурним”, бо той через власну пихатість відмовився від допомоги Миші і потрапив до пастки. У “Двох кумах” два чоловіки осуджуються за те, що вони через надмірне зловживання горілкою наробили собі шкоди. У творі “Камінь та Черв’як” Черв’як

кличе ледачий Камінь дурним, бо той "... все приндиться, що довго служе" [3, с. 137]. У байці "Вовк та Ягня" Ягнята названі дурними через свою наївність та слабкодухість. У "Шпаці" Глібова змальовано образ Шпака, якого усяк "розумним величає" [3, с. 141]. На думку автора, він дурний, бо "кохаться дурневі та жити", але йому заважають власні заздрість та марнославство. У байці "Вівчар" зустрічаємо вираз "дурні дядьки", бо чоловіки пильнують вовка, коли сам Вівчар краде овець. У глібівському аполозі "Купець та Миші" купець дурний через підозру у крадіжці вигнав усіх котів і миші з'їли все його зерно. Автор додає народний вираз: "Як не піймав, то не кажи, що злодій" [3, с. 148]. У байці "Жаби" зображено дурних Жаб, яким набридло народовладдя і вони випросили у Долі короля-тирана. У "Шелестунах" діють пихаті "дурненькі Шелестуни", які не цінують своє коріння, яке їх живить. У байці іншого письменника Старицького "Наймит та Хазяїн" наймит виявився дурним, бо понівечив шкуру ведмедя вилами, хоч і зробив це, захищаючи хазяїна. Франко аполозі "Вівця й Цап" називає овець дурними через їх надмірну чванливість. У байці Білецького-Носенка "Рада звірей для обрання собі царя" у боротьбі за царську корону, принижуючи одне одного, Лисиця на Коня каже, що він "бідний умом", Обез'яна величає Попугая "дурнем". Так, у байці царем звірів стає "всігда розумний" Слон. Такий фінал підтверджує те, що у творі навіть звірі розуміють, що розум є найвищою принадою майбутнього володаря. На жаль, цього не завжди розуміють справжні люди.

Білецький-Носенко у "Зеленій корові" вживає слова "розумний жмуд", що підкреслює саме таку рису чоловіка, як хитрість та винахідливість. Наприкінці байки автор наголошує на тому, що там, де панують емоції, надмірна масова зацікавленість, та "Нехай яка б річ химерна не була, Лиш новая – уже народ з ума звела: Годі не суйсь ніхто з розумною казанню Людей учить. Годинці дай наспіть да міркуванню, Вона од навіженства уміє люд злічить" [3, с. 20].

Неабияке місце в українській байці посідає змалювання образу мудреців та викриття псевдомудреців. Сковорода змальовує образ Мудреця, який лає вітер за те, що він віє, за що у відповідь чує ганебне: "...в тобі стільки ж розуму, скільки у тих двох мужичків, з яких один, нахилившись, привітав мене задом, задерши одержу, за те, що я роздував пшеницю, коли він віяв її, а другий зробив мені такий же комплімент, коли я не давав йому вивершити стіг сіна. Ти міг би бути в них головою" ("Вітер та Філософ") [1, с. 93]. У байці "Лев та Мавпи" в алегоричному образі сплячого горілиць Лева, дуже схожого на мертвого, замасковано образ божественної книги Біблії, проти якої лаються поганські мудреці (тут слово "мудрець" також використано автором з метою іронії і вжите в антонімічному значенні). Подібна думка звучить і в байці Старицького "Віник": "Отак і дурень той наробить тільки глума, як виправлять учені праці здума!" [3, с. 263]. У своєму аполозі "Мудрець да старшина військовий" Білецький-Носенко змалював образ Мудреця, "як був

Сковорода” [3, с. 30], який вів мандрівний спосіб життя. Щоб віддячити мудрому чоловікові, старшина військовий вирішив подарувати йому алмаз, проте той погодився взяти дарунок лише для жарту, щоб подарувати “найдурнішому глупцеві”. Автор зазначає: “Морока мудрецю з алмазом тим, Сам ледве не зробивсь дурним” [3, с. 30]. Старшина став зухвалим гетьманом, й мудрець віддав йому той алмаз, бо, мандруючи, побачив, що “...дурнів аж кишить в селі і городах!” [3, с. 30], та дурнішого за обраного гетьмана не можливо було знайти.

У байці “Сова та Дрізд” Сковороди змальовано образ Сова–птаха–символу мудрості, шанованого ще афінськими городянами. Сова не має озлоблення на сорок та ворон з граками, які її клюють, адже Орел з Пугачем її не чіпають. Таку свою алегорію автор пояснює в силі: “Ліпше з одним розумним та добрим душею жити в любові та шані, аніж з тисячею дурнів” [1, с. 95]. Ця думка байкаря підтримується і в народних прислів'ях та приказках, як-от: “Один мудрий вартує більше, як десять дурних” [2, с. 146], бо, як кажуть у народі, “Коли з мудрим говорю, то ся розуму наберу, а коли з дурним, то і свій загублю” [2, с. 146].

Серед основних характеристик розумної людини українські байкарі виділяють її скромність. Байка “Два коштовні камені – Діамант і Смарагд” Сковороди містить силу, в якій наголошується на тому, що “Дурень шукає місця, а розумного і в кутку видно”, “Хто не має нічого в собі, той прибирає зовнішнього блиску, натягає маску фальшивого діаманта і злодійської монети” [1, с. 97]. Ця глибока філософська думка ілюструється і в основній частині твору: Смарагд високої якості пише листа своєму приятелю Діамантію, в якому дорікає йому через те, що той “не дбає за честь свою і живе, похований у попелі” [1, с. 97]. Подібну думку висвітлює й Леонід Глібов у “Двох бочках”: “...зате розумний чоловік Живе тихесенько весь вік, не торохтить і не гукає – Та й місце має”.

Чимало байок розкривають проблеми співвідношень понять освіти та розуму. У “Собаці та Кобилі” Григорій Сковорода описує розмову мисливського собаки Меркурія та кобили Діани, що вчилася в Парижі, яка зухвало називає вижеля “невченим невігласом”. Та, на думку письменника, саме в цього Пса, а не Кобили, були справжні вчителі – Бог та природа. Такої ж думки здавна дотримувались у народі кажучи: “Ліпший розум вроджений, як научений” або “Не вчений, та товчений” [2, с. 156]. У байці Гребінки “Зозуля та Снігир” змальовано образ Снігура, який докоряє Зозулі, що та не їсть м'яса, як хижі птахи. Через це він отримує у відповідь: “Дурний! Дурний! А в школі вчився!” [3, с. 82]. У його ж “Рожі да Хмелі” зустрічаємо такий вираз: “з письменними по чарці да по парці” [3, с. 86]. Подібним є ставлення до образів “письменних” й у байках “Рибалка” та “Хлопці”. Це ставлення народу до запанілих “вчених” відбито і в народному прислів'ях: “як буде вміти писати, буде людей кусати”, “Письменний сам прескверний”, “З письменних лихо буває” [2, с. 156]. У аполозі “Собака та Вовк” головний

персонаж Вовк звертається до двох псів, розуміючи, що "...станом та науками хвалитись у розумних сердець вважається за дурноту.." [1, с. 103], бо ще наші діди казали: "Не штука наука, а штука розум" [2, с. 56]. Поряд з цим українські письменники підкреслюють високу вартість освіти. Наприклад, у Глібова в творі "Дуб і Лозина" зустрічаємо народний вираз: "Наука в ліс не заведе" [3, с. 206]. У байці Руданського "Ворона і лис" Ворона стала говорити, "як письменна", що дурити треба йти на село. Цим самим автор підкреслює панське самодурство в селах. В "Ослі і волі" Боровик засуджує некітливність та затурканість селянства: Осел не скористався можливістю втекти від пана, коли той був у шинку. У байці Глібова "Мужик та Лисиця" Мужик каже про кобилу: "... не в розумі тут сила!...нам треба тільки, щоб возила Та слухалася батіжка" [3, с. 126]. Кобила тут є втіленням образу непросвітленого селянства. Рудиковський, зображуючи в "Байці" громадські збори, на яких обирали хлопців у москалі, підкреслює нездатність народу захищати свої права, його наївність, що призводить до всездозволеності багатих та нахабних чиновників, які представлені у байці соцьким Петром. Соцькому протистоїть розумний і поважний виборний присяжний Охрім. Саме він виводить соцького на чисту воду. Письменник наприкінці твору висловлює свою впевненість у тому, що: "Один правдивий чоловік дурну громаду всю поборе, А де його нема, там горе: там злодій буде паном вік" [3, с. 33].

У байці Глібова "Жук і Бджола", в якій також висвітлено затурканість простого люду, наголошено на необхідності втілення просвітительської ідеї: "...недотепний, темний чоловік Недолюбляє ясної освіти, Бо, як той Жук, до темноти привик; А дай йому хоч зернятко просвіти, Не буде він, як Жук, гудіти, У його загуде, як Бджілочка гула, Розумна правда і хвала" [3, с. 210]. Байка "Тюхтій та Чванько" Гулака-Артемовського містить мораль, в якій говориться про псевдописьменників: "...Хто з їх дурніший двох? Та глузду, гріх казати, скупенько у обох!.. Так перший же хоч тим за працю надолужить, Що в дев'ять рік хоч раз теплом собі услужить; Другий – такий дурний, що з холоду дрижить, А книжок же його з півсажня так лежить..." [3, с. 48]. Байка "Верблюд та Олень" ілюструє одну з основних філософських ідей Сковороди – ідею самопізнання як джерела знань. Так, у байкар цитує рядки з книги Приповістей Соломонових: "Рада в серці людини – глибока вода, і розумна людина її повичерпує" [1, с. 100].

Персонажеві байки "Кріт та Лінкс" Сковороди Кроту належить розуміння глибокої філософської думки про те, що, навіть маючи гострий зір, можна мати сліпий розум. Саме ця моральна вада є найстрашнішою за всі фізичні, найганебнішою, на думку Сковороди. Також автор у силі висловлює думку про те, що "Недоумство у багатстві пишається і лається, а в бідності осідає і впадає у відчай" [1, с. 104].

Українські автори піднімають проблему патріотизму та любові до рідного краю як одну з рис розумної особистості. У байці "Щука і Рак"

втілено думку Григорія Сковороди про те, що “Без Бога і за морем погано, а мудрому чоловікові весь світ – рідний край, скрізь йому й завжди добре” [1, с. 107]. Так, і в “Бджолі і Мусі” Глібова зухвалі Мухи кажуть про тих, хто ще не покинув України: “Дурний, хто досі не летів!” [2, с. 165]. Такі ж прагнення висміяно в байці “Мандрівка” на прикладі невдалої подорожі Голуба, який перед мандрівкою казав: “До всього придивлюсь І розуму, як кажуть, наберусь” [3, с. 170]. В аполозі “Перекотиполе” образ перекотиполя автор ганьбить такими його характеристиками персонажів: “дурний, розігнався”, “з дурною головою не має покою”, “несе його дурна воля” [3, с. 210 – 211].

У байці “Пан та Собака” Гулака-Артемівського дуже гостро звучить актуальна на той час думка автора: “Той дурень, хто дурним панам іде служити, А більший дурень той, хто їм дума угодити!” [3, с. 42].

“Солопій та Хівря, Або Горох при дорозі” Гулака-Артемівського також присвячено проблемі людського розуму. Так, один із головних персонажів твору – Хівря каже: “Плюнь, серце, на того, хто так тобі сказав, Що буцім Бог жінкам волосся довге дав За те, що розум їм укоротив чимало” [3, с. 44]. Йї же належить думка: “Хто дурнем уродивсь, тому і дурнем вмерти! Але, мовляв, іще б сюди й туди з дурним; От горе та біда – з дурним та ще й з лихим” [3, с. 45].

У невеличкій чотирирядковій байці, повністю присвяченій досліджуваній нами проблемі, “Дурень та Розумний” Гулака-Артемівського лунають такі міркування автора: “– На що, до халепи, той розум людям здався? – Раз дурень здуру – бовть!.. розумного питався. – На те, – озвався сей, – коли кортить вже знать, Щоб дурням на сей спрос *цур дурнів* відвічать” [3, с. 48]. Лаконічна п’ятирядкова байка Боровиковського “Дурний і Розумний” досить цікаво ілюструє таку думку автора: “Десь на розумного дурний напав: кричав, І лаяв, і ворчав; Розумний все мовчав. А як охрип дурний, розумний говорив: – Як дзвін не пустий, то він би й не дзвонив” [3, с. 61]. У своєму коротенькому аполозі “Міхур”, яка міститься на п’яти рядках, Свенціцький вкладає глибокий зміст: “Плине міхур по воді, Чом не потопає? Бо порожній! І дурному Також так буває” [3, с. 272].

Слід відзначити, що, як правило, завжди розумними в українській байці виступають образи Лиса та Вовка. Так, наприклад, у “Танцях” Глібова так схарактеризовано Лиса: “...мудрий, як той біс, куди б його не повернули” [3, с. 179], у байці “Вовк і Кундель” Вовк зауважує: “Ще не було Вовків дурних” [3, с. 208]. Повною протилежністю до них є образ Осла. Наприклад, у глібівських “Музиках” читаємо: “телепень Осел ухатий. Дурного розуму невдатний син” [3, с. 181], в аполозі “Осел і Соловей” він “дурень головатий” [3, с. 189].

У байці Глібова “Півень і Перлинка” змальовано образ Півня, який, знайшовши на смітнику Перлинку, каже: “Не хочу я таких дурних новинок” [3, с. 183]. Далі автор пояснює свою алегорію: “Так недотепи-

неборак Ганьбує те, чоґо не знає, І думає, що добре так” [3, с. 183]. Подібна думка звучить і в байці Старицького “Мавпа та окуляри”: “Хоч корисніша річ, а як ціни не знає Їй неук – то й жене з очей!” [3, с. 259].

Українські письменники широко використовували у своїх творах народні прислів'я та приказки, так, зустрічаємо, наприклад, у Глібова: “Два хитрих мудрого не переважають” (“Хазяйка і Челядки”) [3, с. 186], “Дурень всюди дурнем буде” (“Цяцькований осел”) [3, с. 216], “Дурнями, хоч греблю нагати” [3, с. 226], “скавав, як дурень на печі” (“Сила”) [3, с. 227]. У його ж байці “Муха й Бджола” використано відомий у народі вираз: “дурень дурня слуха” [3, с. 159]. Подібна думка звучить в аполозі Грінченка “Осли на Парнасі”: “Вхвалили всі Осли Ослову Розумну мову...” [3, с. 294]. У байці Глібова “Лебідь, Щука і Рак” читаємо: “...дурне безладдя лихо діє” [3, с. 118], “Вівці та Собаки”: “Дурний порядок – дурне й діло” [3, с. 168]. В “Охрімівій свиті” сатиричний ефект має вираз Охріма, коли він помітив, що з нього сміється народ: “Нехай дурні собі пустують; У них, видно, жуки у голові” [3, с. 139]. Боровиковський інтерпретує відомий у народі вираз: “Хрім глупуватий з сина” (“П'яний”) [3, с. 56], Білецький-Носенко використовує місткий вираз “Дурним у вічі б сіль!” (“Рада звірей для обрання собі царя”) [3, с. 12]. Відразу у декількох творах Леоніда Глібова зустрічаємо таку народну приказку: “Раденький, що дурненький!” (“Деревце”, “Шелестуни”, “Орачі і Муха”, “Лев і Комар”, “Миша й Пацюк”). Грінченко у своїй байці “Кури та Ластівка” сатирично зауважує “...яйця кожен птах собі несе, І найдурніший зробить се” [3, с. 301]. У Глібова ми зустрічаємо цікаву інтерпретацію народної мудрості: “Розумний б'є на те, що справді в нього є, А дурень думкою, як кажуть, багатіє” [3, с. 204], “Шкода молоть брехню порожнім Вітрякам, Бо мудра правдонька їм крилля поламає” (“Дідок і Вітряки”) [3, с. 205]. Білецький-Носенко висловлює думку про те, що “Розумний чоловік собою не бришка, А тішиться чужою річчю знишка. Чи скаже, розсудив, з повагою слівце, Утішить серце й глузд, як добрее винце” (“Дві кухви”) [3, с. 22], адже, як говорить народна мудрість, “Догана мудрого краща, як похвала дурного” [2, с. 146]. У байці “Бджола” він змальовує образ Бджоли, яка “пізно взялась за ум”, бо, доки вона літала “до панських тарілок”, трутні з'їли весь її мед. Такий сюжет ілюструє народну думку, інтерпретовану байкарем: “До шкоди розум – так; а після шкоди – глум” [3, с. 69]. У байці Боровиковського “Суддя” цікаво інтерпретовано народну приказку, яка каже: “Дурному і Бог простить” [2, с. 161]. Так, суддю після смерті навіть у пекло не послали, бо, як пояснює байкар, “...тим суддя не злий, Що зовсім був дурний” [3, с. 62]. Аналогічно розгортаються події у байці Писаревського “Пан”: після суда Божого Пан потрапляє в рай, бо, як пояснює автор, “...пан здоровий дурень єсть, за те ж йому така і честь, Що він від діла все цурався, А тільки, каже, спав та їв, А о б десь шкоди набив...” [3, с. 111]. Проте Старицький в аполозі “Слін на гетьманстві” зауважує, що “Коли хто в силі, а дурний, То не гаразд, якщо і серденьком

м'який" [3, с. 261]. У Гребінки на допомогу "розумному" чоловікові виводиться образ Петра Деркача – справді розумного чоловіка, який і в конях силу знає. Такий тип людей засуджується і у народному прислів'ї: "Учений, а кобили не запряже!" ("Злий кінь") [2, с. 156]. У байці Глібова "Деревце" читаємо вираз, який розкриває народне ставлення до проблеми розуму і долі людини: "сама дурненька голова, Мовляв, біду собі купила – Талан занастила" [3, с. 155].

Таким чином, у даній статті ми дослідили інтерпретацію українськими байкарями поняття розуму як одного з основних критеріїв оцінки особистості. Слід зазначити, що переважна більшість українських байок тією чи іншою мірою торкається цієї проблеми. Так, чимало уваги приділяли їй найкращі представники цього жанру у вітчизняній літературі, серед яких Г. Сковорода, П. Білецький-Носенко, Є. Рудиковський, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, О. Бодяньський, Є. Грібінка, П. Писаревський, Л. Глібов, Р. Вітавський, С. Руданський, М. Старицький, П. Свенціцький, І. Франко, В. Боровик, Б. Грінченко та інші. Розкриваючи проблеми співвідношення понять "розум і освіта", "розум і щастя", "розум і гроші", "розум і краса" тощо, українські митці використовували іронічні, саркастичні, сатиричні, серйозні й філософські народні прислів'я та приказки або по-своєму їх інтерпретували, надаючи їм алегоричності і вводячи до актуального контексту.

Література

1. Сковорода Г. Сад божественних пісень: для ст. шк. віку / Упорядкув. Текстів, передм., прим. В.О.Шевчука. – К., 2007.
2. Українські прислів'я та приказки / Упорядник Т.М. Панасенко; Худож.-оформлювач Л.Д. Киркач-Осипова. – Харків, 2006.
3. Українська байка / Худож.-оформлювач А.С. Ленчик. – Харків, 2007.

The interpretation by the Ukrainian fabulists concepts "reason", "mind" as one of the major human advantages in the fables is studied in this article. Us interests, which images are used by the Ukrainian writers for disclosing this concept, by means of what language means they open this problem. In the research we compare variants of interpretations of this concept of the Ukrainian fable and in national creativity.

О.С. Кастирина

СПЕЦИФІКА ЖАНРОВИХ МОДИФІКАЦІЙ ФЕНТЕЗИ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ

Сучасна література фентезі – це поєднання квесту, казки, есхатологічних пригод та надзвичайних персонажів. Саме таких творів вимагає духовний стан сучасної людини, чим і пояснюється надзвичайна популярність жанру фентезі серед читачів. Фентезі постає продуктивним напрямом сучасного літературного процесу, виступаючи одним із способів пізнання, де порушуються глобальні проблеми буття, моделюється альтернативний фантастичний світ, відтворюється широке коло філософських питань, адже “художня вигадка ніколи не зводиться до якогось конкретного змісту, вона пластично змінює форму, пристосовуючись до того чи іншого жанру, найліпші твори яких знов і знов привертають нас до дивовижних і незрозумілих загадок бурхливого розвитку Земної цивілізації, до зустрічі з іншими світами, до думки про безмежність Універсуму” [7, с. 3]. Саме література фентезі забезпечує відповіді на вічні питання людства за допомогою створення альтернативних паралельних світів.

Проблемним постає питання не лише визначення жанру фентезі як такого, але і його основних атрибутивних рис. Метою даної студії є висвітлення особливостей використання концептуальних характеристик, притаманних жанру фентезі, на прикладі повістей Григорія Штоня “Суд” і “Містраль”. Класичним залишається визначення фентезі як “жанрового різновиду фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією” [4, с. 529]. Питання функціонування фентезі в рамках різних жанрових форм є надзвичайно актуальним. Історія створення фентезі, починаючи від лицарських романів середньовіччя до сьогодення, відзначається надзвичайною активністю багатьох відомих письменників в різних країнах, серед яких У. Моріс, Е. По, Р. Говард, Лі Бреккет, Ч. Вільямс, К. Льюїс і, звичайно, Дж. Р. Р. Толкін. Кожен з вищезазначених письменників руйнував попередні та створював нові схеми і концепції фентезі, які потім використовували їх наслідувачі. Ще одним доказом надзвичайної актуальності творів цього жанру можна вважати величезну розгалуженість фентезі. Беручи до уваги твори письменників майже зі всього світу, ми можемо виокремити наступні напрями фентезі: класичне або епічне (Дж. Р. Р. Толкін), наукове (Лі Бреккет, С. Едісон), героїчне (Р. Говард), філософське (М. Пік), урбаністичне (Ч. Вільямс) та історичне фентезі (М. Стюарт). Наприкінці ХХ століття та на початку ХХІ-го письменники руйнують матриці

побудови класичного фентезі, залишаючи при цьому мотив розгубленого героя в недосконалому світі. Більшість сучасних творів фентезі позначені схильністю до філософського та психологічного аналізу.

Література фентезі дозволяє своїми мотивами та образами зосередити увагу читача не лише на моральних, внутрішніх проблемах, що характерно для сучасної літератури, а саме на духовних. Вона не залишає байдужим читача через надзвичайну актуальність вічних питань, які стосуються кожної людини, її світовідчуття, сподівань та віри. Фентезі розраховано не на масового читача, адже розуміння цього жанру літератури вимагає відповідної літературної підготовки та освіченості. Розуміння як форми так і змісту творів, написаних в жанрі фентезі, дозволяє читачеві відкрити для себе духовних світ людини, її духовні потреби, питання та відповіді на них. Григорій Штонь, говорячи про культуру, невід'ємною складовою якої є література, має надію, що прийде час “коли мої колеги по перу будуть ставити якісь філософські проблеми або так звані “вічні проблеми”, коли вони щось будуть говорити для людського духу потрібне, будуть брати участь в тому, щоби цей дух якось реалізовував свої потужності в цьому житті зараз” [3]. Таким чином, ми говоримо про художню майстерність письменника, коли створений ним світ дозволяє не лише зрозуміти найважливіші проблеми духовного світу людини, але й побачити та відчутти себе в цьому світі, так що створений письменником світ стає світом читача.

Сучасні дослідники фентезі в Україні Н. Кирюшко “Моделювання химерного світу”, Т. Савич “Особливості створення фантастичного образу у творчості Ф. Кафки та М. і С. Дяченків”, зосереджують свою увагу лише на аналізі окремих творів у цьому жанрі. Особливою популярністю користуються романи Марини та Сергія Дяченків і харківських фантастів Дмитра Громова та Олега Ладиженського (Генрі Лайон Олді). Поза увагою критиків залишається постать Григорія Штоня, який є автором багатьох повістей та романів. Критик, літературознавець, прозаїк, поет, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, Григорій Штонь, працює у напрямку духовного збагачення сучасного українця, якого хвилюють вічні питання та вічні проблеми буття.

Для сучасних інтерпретацій фентезійних сюжетів характерна глибока релігійність та філософічність оформлення їх змістових характеристик, що відкриває перспективу для моделювання різних аспектів духовної суперечливості внутрішнього світу окремої людини. Український літературознавець Я. Голобородько відносить останні романи Григорія Штоня до онтологічної прози, розуміючи під цим терміном “пряму мову, яка вільно розвивається й рухається у річищі найпосутніших фундаментальних духовних проблем і аспектів, у напрямі пізнання життєтворчих і життєдайних глибин” [1, с. 18]. Ми вважаємо, що такі твори Григорія Штоня як “Суд”, “Містраль”, “Форум вічноживих”, “Пекло” можна віднести за своїми атрибутивними

ознаками до жанру фентезі. Онтологічні мотиви є невід'ємною складовою будь-якого твору в жанрі фентезі, де основним лейтмотивом виступає онтологічний вимір екзистенції людини, а головна мета фентезі полягає в ствердженні гармонії в людині, перемоги над собою. Проза Григорія Штоня – це приклад ескепістичної літератури, тобто “літератури втечі”, де письменник пропонує своє власне бачення найактуальніших проблем сучасності, які майстерно оформлені за допомогою потужної фентезійної складової. Це й забезпечує творення нової концепції особистості, яка не визнає жодних обмежень, як духовних так і територіальних. Романи та повісті Григорія Штоня тяжіють до жанру притчі своєю моральною спрямованістю та релігійним підтекстом й утверджують “неповторність людського часу на землі, часу розвою, розквіту, страждань і пізнання, вони різноманітно варіюють макротезу: справжнє життя – це гранично, беззастережно “живе життя”, творчість і творення самого життя” [1, с. 21].

Англійський літературознавець Джон Тімерман, аналізуючи літературу фентезі, виокремив шість характерних рис, які мають бути представлені в літературному творі в достатній мірі для того, щоб характеризувати його як твір, написаний в жанрі фентезі: сюжет, характерні герої, відтворення іншого світу, використання магії та надприродних сил, опозиція добра і зла, квест, тобто подорож, пошуки. Ці атрибутивні риси жанру фентезі мають знаходити свою реалізацію в тому чи іншому творі по-різному в залежності від мети та завдань, які ставить перед собою письменник. Так, коли мова йде про українське фентезі, треба мати на увазі, що українська література не має таких класиків фантастичної прози як, наприклад, Дж. Р. Толкін та К. Льюїс в англійській літературі, А. Мерріт – в американській, а почала зароджуватися на початку ХХ століття. Фентезі в українській літературі має свої витoki у фольклорі, апокрифічній літературі, бароко, що не може не позначитися на загальній моделі побудови світу в романах та повістях Григорія Штоня, де переважають біблійні мотиви та онтологічні сюжети.

Розглянемо основні атрибутивні риси фентезі в світовій літературі та їх реалізацію в сучасній українській з її модифікаціями та національним змістом. Сюжет в літературі фентезі вимагає роботи фантазії читача, його можливості мандрувати іншими світами, де головний герой обов'язково веде духовну боротьбу з самим собою. Так, головний герой роману “Суд” подорожує потойбічним світом, де відбуваються бесіди Ісуса з Юдою, Сатаною та самим собою. Дія реалізується за межею суто земного існування, а “мисленнева основа романів зумовлює те, що провідним чинником художньої дії стають порухи й повороти письменницького інтелекту, “одягненого” в експресивно-образні шати” [1, с. 18]. Повість “Суд” – це своєрідний християнський квест, де головний герой, Ісус Христос, мандрує у пошуках себе. Дорога тут виступає не лише обов'язковою ланкою

сюжету, а й “метафорою життя й самопізнання, ...де новація авторів фентезі полягає в умінні сконструювати незвичайне з добре відомих усім елементів, подати старі істини у світлі сьогодення, але й навзнік, показати давнє коріння сучасних тенденцій” [9, с. 173]. Син Божий розпочинає свою подорож з Голгофи: “ледве здійнявшись над нею у ролі людського спасителя, я кинувсь у безодню скорботної ночі, аби наздогнати стовп світла, що ніби корчився в муках і навіював такі ж муки мені” [9, с. 23]. Мандруючи Пустелею і Космосом, Пеклом і Небом, Ісус Христос, глибоко усвідомлює, що “поза любов’ю любові немає. Тому нею живіть і життям цим освятитесь. Не десь, а отут, серед тиші тиш Всесвіту, яка являє себе тільки людям, цьому Всесвіту дорівнюючим. Все тою ж вивельністю від зла. У моєму випадкові, кажуть, абсолютною – я, справді, злого чинити не можу. У тім числі й зла, яке побивають тільки злом. Іще крутішим і злішим” [9, с. 76]. Головний герой повісті “Містраль” переміщується в паралельний світ, де є садівником цариці Анхесенпаатон, не розуміючи до кінця як він туди перенісся, намагаючись пригадати скільки часу минуло: “...боже, скільки ж це часу сплигло?...Тисяча триста дев’яносто сім і ще дві тисячі два – три тисячі триста дев’яносто дев’ять років з дня наглої моєї смерті по виході з покоїв щойно овдової цариці. Ця згадка пояснила все. Окрім таїни нашої обох з’яви у цім антисвіті...” [8, с. 37]. Тобто письменник пропонує своєрідне перевтілення героя, його інкарновані подорожі, бо “існує не один, а безліч світів. У тім числі й реінкарнаційних, ходження у які мають тільки носії кодів. А точніше – коду. Одного на попередні...кожного з нас...й усіх разом існування і на існування...” [8, с. 42]. Так в повісті актуалізується, характерний для фентезі, романтичний принцип двох світів, який “набуває багатовимірної перспективи, де самореалізується самотній герой, приречений здійснювати квест, передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності, гармонії” [4, с. 530]. Григорій Штонь закликає до вільної уяви читача, стилізує реальний світ з метою констатації актуальних проблем інтелектуального, морального та політичного життя, використовуючи алегоричні аспекти своїх творів, щоб підкреслити філософські аспекти світобудови.

Друга інтенція літератури фентезі – незвичайні центральні герої. Обов’язкова вимога, що це може бути кожен з нас, адже ми маємо не просто спостерігати за подіями в творі, а бути невід’ємною складовою фентезійного світу. Проблеми героїв мають стати проблемами читача, примушувати замислитись над тим, що важливо і неважливо в суспільстві. З героями фентезі тісно пов’язана їх героїчна моральна драма, що посідає центральне місце в творі. Так, героя повісті “Містраль” турбують християнські питання (“Бог не намолений – той є не в кожному, але в багатьох, – самосуций. Він, Безкінечність і Вічність – то тріада, пізнати яку людству заказано”) [8, с. 55]; проблеми циклічності життя (“А минуле не може бути поховальним. Воно – живе. Ще живіше,

ніж я, бо мене ще нема, а воно вже є. Давно і надовго. Жити означає...приєднуватися. До сили, до розуму, до Бога”) [8, с. 65]; цінності любові (“Люблять, коли з тіла вилізають. Чи – звільняються, це як у кого. Або ні, не так: люблять любов’ю. Вона тіло одуховнює. Це як вірш; були просто слова і раптом – він. Раз і назавжди”) [8, с. 77]. Цінність фентезі не в тому, що воно диктує свої моральні настанови, а забезпечує нас досвідом. Ми не просто спостерігаємо за героями, а отримуємо свої власні уроки життя. Світ фентезі, що реалізується в повістях “Містраль” та “Суд”, – це не казковий світ, а світ, що тісно поєднаний з нашою реальністю. Перед героями повістей, і Сином Божим, і царицею Анхесенпаатон постають ті ж питання, вибір, що й перед звичайними людьми, а створений письменником вигаданий світ допомагає акцентувати ще більшу увагу на духовних потребах, які ми ігноруємо в реальному світі. Отже, література фентезі – не просто ескепістичний світ. Це світ, який допомагає нам побачити наше суспільство ясніше, реально відчуті себе справжніх, бо “у місті ми не люди, а людство. А це одне й те саме, що ніхто, біомаса, яка є, але якої цілком могло б і не бути. Тоді коли в одиничному варіанті і, головне, наодинці і Всесвітом ми чуємось...” [8, с. 51].

Наступною складовою будь-якого твору, написаного в жанрі фентезі, виступає дуалізм Добра і Зла. Письменник зосереджує увагу на образах Бога та Сатани, первинних, “гіперболізованих” компонентах вічної боротьби, внаслідок чого реалізується унікальний світ. Таким чином, на думку української дослідниці Н. Кирюшко, фантастична література “створює свою альтернативну реальність, в якій може бути втілена певна ідея, принцип, імператив чи змодельована відповідна проблема. Особливі естетичні можливості жанру, нетрадиційний ракурс бачення і відтворення буття дають змогу екстраполювати в прийдешнє чи в гіперреальну, чарівну, магічну або віртуальну дійсність будь-яку концепцію, гіпотезу або проект, проаналізувати етичний чи філософський принцип, відтворити зіткнення Добра й Зла...” [2, с. 47]. У повісті “Суд” Григорій Штонь використовує біблійні персонажі з метою більш реального відтворення створеного ним світу, “заакцентує увагу на масштабності, епічності трагедії Ісуса та його вчення, яких не зрозуміло сучасне й наступне людство, спростивши й підігнавши його постулати під свої швидкозмінні й прагматичні потреби” [1, с. 20]. Письменник не прямо опозиціонує Добро і Зло, по-новаторськи використовує елементи християнського морального кодексу, нетрадиційно аналізує онтологічні проблеми. Читач має можливість разом з Ісусом поміркувати над такими поняттями, як любов і ненависть, дружба і зрада, відданість і підступність.

Література фентезі вимагає наявності квесту як одного з найголовніших атрибутивних інтенцій твору. Мова йде не тільки про фізичні мандрування героїв, а про подорож у внутрішній світ. Квест у власній душі “відображає занепад людства від періоду золотого віку до

сучасної деморалізації цивілізації, пошуки шляхів, які б виводили персонажа на рівень достеменного самоствердження” [4, с. 530]. У повісті “Містраль” постає не фізичний, а духовний квест головного героя, що сприяє глобалізації поставлених проблем: “...дорога мого духу стала нарешті надбанням свідомості, де зараз діялось те саме, що й на морі: зринав спалах за спалахом, і у кожному з них розум віднаходив одне й те саме – кровоносну систему моєї віри, де були відгалуження друїдства європейського й друїдства ацтекського, притока буддизму й притока індуїзму, смерть біля гробу Господнього і смерть на Афоні. Але не було жодної стрічі з рікою Ісламу. Хіба оце зараз, після перекинутих у живу мою пам’ять снів, що їх блискавки один за одним відроджували і залишали у мозку назавше. І які я нарешті досягнув” [8, с. 70]. Використовуючи християнський квест у повісті “Суд” Григорій Штонь актуалізує питання інтерпретації вічних християнських цінностей, адже образ Ісуса набув “незвичайної смислової місткості, символічного значення і став узагальненням людського типу, визначенням світовідчуття, великих життєвих конфліктів” [6, с. 59]. Саме біблійний сюжетно-образний матеріал повісті дозволяє говорити про філософію буття, де “християнський образ є діалектичною єдністю вічного, незмінного і гостро-актуального” [6, с. 59].

Таким чином, фентезійна складова творів Григорія Штоня виступає одним із засобів художнього дослідження духовної природи особистості, розкриття моральних колізій, переживань у душі героїв. Незаперечним залишається онтологічний вимір прози письменника, де майстерно поєднуються і біблійні, і філософські концепції.

Література

- 1. Голобородько Я.** Онтологічна проза Григорія Штоня (про романну збірку “Пообіч часу”) // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 17 – 21.
- 2. Кирюшко Н.** Моделювання химерного світу // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 45 – 51.
- 3. Культура в Україні: стан, проблеми, перспективи.** Інтерв’ю з українськими письменниками та літературознавцями // <http://www.aratta-ukraine.com>
- 4. Літературознавча Енциклопедія:** У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад Ю.І. Ковалів. – К.: “Академія”, 2007. – 624 с.
- 5. Рязанцева Т.** Міф успіху чи успіх міфу? // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 2 – С. 172 – 177.
- 6. Удовиченко Л.** Рецепція християнських образів як літературне явище // Рідна школа. – 2000. – № 9. – С. 57 – 59.
- 7. Фантастика в Україні – падіння чи злет? Розмова з О. Романчуком** // Літературна Україна. – 2003. – 11 вересня (№ 33). – С. 3.
- 8. Штонь Гр.** Містраль // Київ. – 2004. – № 3. – С. 2 – 83.
- 9. Штонь Гр.** Суд // Київ. – 2000. – № 7 – 8. – С. 17 – 55; № 9. – С. 44 – 76.

The article deals with the analysis of specific features of Ukrainian fantasy on the basis of the stories by Gr. Shton. Particular attention has been paid to national and philosophical background, mythology and moral qualities of the characters in the writer's prose.

УДК 821.161.2.09Осьмачка

О.А. Лапко

РЕЦЕПЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ Т. ОСЬМАЧКИ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ 20-х РОКІВ

Літературно-критичні матеріали 20-х і 40-60-х років засвідчують, що рецепція творчості Т. Осьмачки позначена особливою дискусійністю. Письменник належить до числа тих митців, чий художній доробок викликав гостру полеміку серед літературних критиків, отримувач неодноразові, а часто й полярні оцінки сучасників: від цілковитого захоплення до відвертого іронізування та закидів у графоманії. Дослідники художньої спадщини Т. Осьмачки лише принагідно торкалися питання про літературно-критичну рецепцію його творів, вона не була предметом окремої розвідки. На нашу думку, така студія мала би певне значення не тільки для подальшого дослідження творчості цього письменника, але й для розуміння тенденцій, що зумовлювали специфіку української літературної критики в умовах підрадянської України 20-х та повоєнної еміграції 40 – 50-х років. Отже, постає потреба систематизувати й узагальнити найбільш значущі літературно-критичні відгуки, умотивувати ті чи інші оцінки творчого доробку Т. Осьмачки, схарактеризувати здобутки і виявити пріоритетні рецептивні моделі кожного з етапів осмислення його художньої спадщини. Оскільки обсяг статті не дозволяє докладно висвітлити окреслене питання, зупинимося на літературно-критичній рецепції поетичних збірок “Круча”, “Скитські вогні” і “Клекіт”, виданих у 20-х роках.

Специфіка літературно-критичної рецепції художнього доробку Т. Осьмачки, зокрема пріоритет тієї чи іншої рецептивної моделі, зумовлені передусім історико-культурним контекстом, у якому відбувалось осмислення мистецьких пошуків письменника. Його початковий етап відображено в літературно-критичних відгуках, що з'явилися в 20-х роках невдовзі після публікації перших поетичних збірок Т. Осьмачки і порушували не тільки суто мистецькі, а й соціально-політичні питання, найчастіше репрезентували рецептивну модель, властиву ідеологічно заангажованій критиці. Після тривалої перерви процес літературно-критичного осмислення творчості Т. Осьмачки

поновився вже в іншому історико-культурному контексті. Починаючи з 40-х років, суб'єктом рецепції виступала повоєнна еміграційна літературна критика, що не зазнавала жорсткого ідеологічного диктату й не була ізольованою від інтелектуального простору Західної Європи та Північної Америки.

Рецензії та літературно-критичні статті, присвячені трьом виданим в Україні поетичним збіркам Т. Осьмачки – “Круча” (1922), “Скитські вогні” (1925), “Клекіт” (1929), – не є рівноцінними за глибиною і ґрунтовністю літературознавчого аналізу, за об'єктивністю й неупередженістю висновків, проте судження їх авторів збігаються у деяких пунктах. Рецензенти, зокрема В. Поліщук, Ю. Полетика, Я. Савченко, М. Доленго та ін., вказуючи на недоліки в ритмічному малюнку вірша, доборі рими, використанні композиційних прийомів, погоджуються в тому, що митцю бракує поетичної техніки [1, с. 47; 2, с. 250; 3, с. 132; 4, с. 155; 5, с. 30; 6, с. 146]. Як художній прорахунок поета критики (Ю. Полетика, Я. Савченко, Ю. Меженко та ін.) трактують нагромадження гіперболічних образів, “поетичну надмірність”, що, на їхню думку, ускладнює розуміння творів і негативно позначається на їх естетичній вартості [2, с. 250; 3, с. 132; 7, с. 5; 8, с. 161; 9, с. 65]. Проте С. Єфремов вбачає в цьому органічну рису художнього мислення Т. Осьмачки. Літературознавець дає його першій поетичній збірці надзвичайно високу оцінку і згадує її автора в “Історії українського письменства” як самотнього поета [10, с. 643].

Разом із фіксацією безпосередніх вражень від поезій Т. Осьмачки, судженнями оцінного характеру в літературно-критичних матеріалах, датованих 20-ми роками, наявні власне аналітичні елементи. Зокрема, С. Єфремов, Ю. Полетика, В. Поліщук, Я. Савченко й автор відгуку, опублікованого під криптонімом М.Т., говорять про фольклорні витoki образності та ритміки творів Т. Осьмачки [1, с. 47; 2, с. 250; 3, с. 131 – 132; 7, с. 5; 10, с. 641], а М. Доленго зауважує їх зв'язок з “народною старовинною мітологією” [4, с. 154]. В. Чапля, Я. Савченко, Ю. Полетика та ін. [див.: 2; 3; 10; 11; 12], прагнучи ідентифікувати стильові особливості перших поетичних збірок Т. Осьмачки, розглядають його художній доробок у широкому контексті літературного процесу доби, зокрема намагаються зафіксувати мистецькі впливи й типологічні збіги, вдаються до компаративного аналізу творчості митця. Найбільш послідовно подібний підхід реалізовано в розвідці В. Чаплі [11], який зіставляє поезію Т. Осьмачки з творами російських символістів та німецьких експресіоністів. Літературні критики відзначають песимістичну й навіть трагічну тональність майже всіх його поезій. За висловом С. Єфремова, образи збірки “Круча” сповнені “похмурої” величності [10, с. 643]. Трагічність як настроєву домінанту творів Т. Осьмачки зауважують автор рецензії, підписаної криптонімом В.Ч. [5, с. 30], Я. Савченко [3, с. 132], М. Доленго [4, с. 156], Ю. Меженко [8,

с. 160, 162], Г. Костюк [9, с. 70]. В. Чапля не лише констатує глибоко песимістичне сприйняття реальності [11, с. 30], але й намагається з'ясувати його витоки. Роздуми про збірку “Клекіт” у статті “Його душа похмура...” обертаються навколо виявленої критиком антитези “село – місто” (“Село – це жертва, місто – це павук” [11, с. 36]).

Характеризуючи “своєрідний і суцільний” комплекс поетового світогляду, Я. Савченко вважає його визначальною рисою закоріненість у селянському світі [3, с. 131]. Літературознавець О. Дорошкевич, який присвятив поетові один із параграфів свого “Підручника історії української літератури”, уточнює, що у творах Т. Осьмачки відбивається “ідеологія селянина, який розгубився в катастрофічних подіях війни та революції” [13, с. 282]. Ще у збірці “Круча” В. Поліщук помічає певну “антиурбаністичність” [1, с. 47], а рецензенти “Клекоту” (В. Чапля, Т. Масенко, М. Доленго, Ю. Меженко, Г. Костюк) неодмінно фіксують опозиційність села і міста в образному світі творів поета, розглядаючи її виключно в ідеологічному ракурсі. Оскільки для поцінування збірки “Клекіт” критики застосовують передусім ідеологічно-політичні орієнтири, протиставлення “село – місто”, “антиурбаністичність” поета в їх потрактуванні постають як вияв “реакційного” світогляду або регресивних тенденцій, тобто явище, абсолютно не доречне в контексті повоєнної доби [14, с. 244 – 247; 11, с. 35 – 37; 4, с. 160 – 162; 9, с. 71 – 72]. Якщо Ю. Меженко лише активно відмежовується від ідейно-художньої концепції автора збірки “Клекіт” [8, с. 165], то статті Т. Масенка й М. Доленго набирають характеру відвертих політичних інвектив: їх сторінки рясніють закидами у політичній короткозорості, занепадницьких настроях, реакційній ідеології [14, с. 245 – 246; 4, с. 159 – 160, 162]. Хоча В. Чапля виявляє більшу стриманість в оцінках, запропонований у статті “Його душа похмура...” аналіз збірки “Клекіт” також є політизованим. Повна підміна літературно-критичного розгляду Осьмаччиних творів нищівними характеристиками на зразок “речник тих верств українського села, що годують український націоналізм”, “куркульський репрезентант” [15, с. 313], докорами за “сильну націоналістичну свідомість”, що затемнює “класове самовідчуття” письменника [цит. за 16, с. 29], відбувається в політично заангажованих виступах В. Коряка.

З посиленням політичного тиску, що мало місце у другій половині 20-х років, у літературно-критичних відгуках збільшується питома вага “ідеологічного” аналізу. Автори рецензій, розглядаючи твір як явище “суспільно обумовленого ідеологічного ряду”, ставлять за мету “виявити, наскільки він має щось спільного з тією домінантою епохи, з тим ідеологічним центром, а звідси, і з усім тим, що хвилює, чим живе й чого прагне сучасна людина, себто виявити соціальну актуальність даного літературного твору” [9, с. 62]. Показовою є літературно-критична рецепція збірки “Клекіт”: її розгляд у згаданих рецензіях, як правило, не

просувається далі безапеляційного заперечення ідейно-художньої концепції автора.

Аналіз літературно-критичних матеріалів, датованих 20-ми роками, дозволяє стверджувати, що, попри неприховану упередженість частини критиків і диктат офіційно визнаної ідеології пролетарського мистецтва, українське літературознавство цього періоду спромоглося зробити конструктивні кроки в осмисленні художнього доробку Т. Осьмачки. Однак накреслені перспективи (зокрема міфопоетичного чи компаративного прочитання його творів) не були реалізовані, оскільки спроби власне літературознавчого осмислення творчості цього письменника у більшості випадків підпорядковувались “ідеологічному” аналізу. Така рецептивна модель домінувала протягом кількох десятиліть у радянському літературознавстві, для якого Т. Осьмачка так і залишився “антипролетарським” письменником, автором трьох ідеологічно “чужих” збірок. Значно більших успіхів в осягненні особливостей його художнього світу досягла повоєнна еміграційна критика, яка не підлягала регламентації з боку офіційної державної ідеології та мала змогу прилучитися до надбань світової філософської та естетичної думки. Цей етап літературно-критичної рецепції творів Т. Осьмачки іще потребує наукового осмислення.

Література

1. Поліщук В. Т. Осьмачка. Круча. В-во “Слово”, Київ, 1922, стр. 30 // Книга. – 1923. – № 2. – С. 47. **2. Полетика Ю.** М. Доленго. – Об’єктивна лірика. Д.В.У. Харків. Стр. 20. Т. Осьмачка. – Круча. “Слово”. Київ. Стр. 30. І.Д. Кулик – Зелене серце. Д.В.У. Стр. 47. Володимир Сосюра. – Місто. “Червоний шлях”. Харків. Стр. 59. Гео Шкурупій. – Барабан. Панфутуристи. 1924. Стр. 62 // Русский современник. – 1924. – № 4. – С. 250 – 251. **3. Савченко Я.** Т. Осьмачка. Скитські вогні. ДВУ. 1925 р., ст. 91 // Життя й Революція. – 1926. – № 2 – 3. – С. 131 – 132. **4. Доленго М.** Т. Осьмачка. Клекіт. Поезії книжка третя. В-во письменників “Маса”. 1929 р. Стр. 70 // Гарт. – 1929. – № 4. – С. 154 – 162. **5. В.Ч.** Т. Осьмачка. Скитські вогні, поезії, ст. 93, ДВУ, 1925 р. // Зоря. – 1926. – № 13 (січень). – С. 30. **6. Г.Г.** Т. Осьмачка. “Клекіт”. Вид. “Маса”. 1929 р. Стр. 69 // Молодняк. – 1929. – № 3. – С. 146 – 147. **7. М.Т.** Т. Осьмачка. Скитські вогні. ДВУ. 1925 р., ст. 91 // Пролетарська Правда. – 1926. – 25 березня (№ 67). – С. 5. **8. Меженко Ю.** “Клекіт”. Нотатки про третю книжку поезії Тодося Осьмачки (“Маса”, 1929) // Життя й Революція. – 1929. – № 4. – С. 159 – 165. **9. Костюк Г.** Від “Кручі” до “Клекоту” // Молодняк. – 1929. – № 6. – С. 62 – 73. **10. Єфремов С.** Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с. **11. Чапля В.** Його душа похмура... (Про творчість Тодося Осьмачки) // Критика. – 1929. – № 9. – С. 29–37. **12. Якубовський Ф.** Київські українські поети // Глобус. – 1927. – № 8. – С. 122–124. **13. Дорошкевич О.** Підручник історії української літератури. – К.,

1929. – Фотопередрук. – Мюнхен, 1991. – 352 с. **14. Лист Т. Масенка до О. Кундзіча** // Літературний ярмарок. – 1929. – № 10. – С. 236 – 249. **15. Коряк В.** Українська радянська література у процесі художнього самовизначення: (Доповідь, виголошена на другому з'їзді ВУСППу) // Коряк В. В боях: Статті і виступи 1925 – 1930. – Х.: Література і мистецтво, 1933. – С. 308 – 333. **16. Сікачина Т.** Самота на ім'я Любов, або Довше від луни на живий голос... // Українська культура. – 1995. – № 11 – 12. – С. 28 – 29.

In the article literary-critical materials of 20-th years, which concern T. Osmachka's poetry, are generalized and systematized. The author makes an attempt to motivate particular estimations of the writer's literary works.

УДК 821.161.2.09 Чернявський

Н.Є. Манич

СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО

Творча спадщина відомого луганського поета, прозаїка, публіциста й громадського діяча Микити Чернявського є достатньо вагомою, щоб не лишитися поза увагою дослідників: у різні роки в численних рецензіях, нарисах, передмовах, статтях і газетних замітках до неї зверталися Д. Альошин, І. Білогуб, С. Бугорков, П. Будівський, Р. Вікторов, Н. Вишневська, О. Воложенінов, Г. Довнар, М. Дубина, А. Загнітко, Н. Касатов, П. Ларін, М. Малахута, О. Неживий, І. Низовий, М. Ночовний, Г. Рудницька, І. Савич, Б. Степанюк, І. Трійняк, І. Цикін, М. Щепенко та інші. Проте серед наявних досліджень відсутні спроби комплексного аналізу всього масиву доробку письменника (у тому числі й неопублікованих текстів). Зокрема, жодної праці не присвячено вивченню системи образів-символів, яка є одним із синтезуючих елементів у метажанровій структурі творчості Микити Чернявського.

Метою даного дослідження є спроба проаналізувати образи-символи, які є наскрізними в ліриці, ліро-епіці та прозі Микити Чернявського, розробити їх класифікацію та визначити функцію цих елементів при об'єднанні різножанрових творів письменника в індивідуально-авторський метажанр.

Символом називають такий тип художнього образу, у якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять [1, с. 107]. Символічного змісту певні образи, відтворені в художньому творі,

можуть набувати за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом. У цьому разі говорять про традиційну символіку, усталені образи-символи, які органічно закріпилися за певними, в основному природними об'єктами, в суттєвих ознаках яких вбачали певні аналогії з ціннісними проявами людського життя [1, с. 108]. По-друге, більш-менш чітко виражених символічних ознак предмет набуває безпосередньо в процесі самого зображення. Такі символи називають індивідуально-авторськими, тобто такими, що з'являються поза загальною традицією (чи поновлюють її призабутий зміст) і є наслідком авторської настанови на узагальнення й поглиблення смислової перспективи того чи іншого зображуваного об'єкта [1, с. 109].

У творчості Микити Чернявського походження символів найчастіше є змішаним: з одного боку, письменник використовує традиційні образи-символи (наприклад, запозичуючи їх з фольклору), а з іншого, нерідко вони набувають у конкретному контексті нових, більш актуальних, подекуди несподіваних значень.

Важливим є те, що образи-символи в доробку автора часто переходять з одного твору в інший, їх семантика доповнюється за рахунок інтертекстуальних зв'язків, що зумовлює організаційну функцію символіки в структурі метажанру. Реалізуючи традиційне чи індивідуально-авторське значення в різних контекстах, символ у творах Чернявського стає маркером його оригінальної художньої моделі світу.

Проте, розглядаючи творчість письменника, не всі дослідники вважають наявність інтертекстуальних образів-символів вдалим надбанням літературної практики митця. Зокрема, розглядаючи лірику Микити Чернявського (а саме, його збірку "Голуби на площах"), О. Гаврилов зазначає: "Іноді поет зловживає окремими поетичними образами, які йому полюбилися. Критика вже зауважувала на надмірне звертання поета до образу, пов'язаного з поняттям крила. Однак і в новій збірці образ цей зустрічається досить часто..." [2]. Дозволимо собі з такою думкою не погодитися, оскільки вважаємо, що письменник постійно звертається до певних образів не через брак майстерності, а з метою привернути увагу до тих об'єктів, явищ та ідей, з яким асоціативно пов'язане їх символічне значення.

Образи-символи, які функціонують у прозових і ліричних творах Микити Чернявського можна умовно поділити на п'ять груп:

1. анімалістичні символи;
2. рослинні символи;
3. символи об'єктів та явищ природи;
4. символи-антропоніми;
5. символи сновидінь.

Щодо символіки сновидінь, то її виокремлення зумовлене дещо специфічним трактуванням традиційних образів інших чотирьох груп.

Отже, перейдемо безпосередньо до символів, які функціонують у художніх творах Микити Чернявського. Зазначимо тільки, що досліджені

лише ті образи, які наскрізно проходять крізь усю творчість письменника, оскільки саме вони актуалізуються в контексті метажанру.

Анімалістичні символи поділяються на символи тварин і символи птахів. До першої підгрупи в роботах Микити Чернявського належать образи-символи корови та собаки, а до другої – образ голуба, а також вище згаданий образ крил.

Щодо згаданих тварин, то вони присутні майже в усіх прозових творах письменника, що зумовлене, перш за все, тематикою оповідань, повістей і романів, у яких змальовано життя села. Традиційно образ корови (або бика) виступає символом продуктивності сил землі, добробуту, саме ця тварина є годувальницею селянської сім'ї. Один з авторів словника символів В. Куйбіда зазначає: “На Україні цей образ асоціюється з благополуччям. “Корова у дворі – харч на столі”, “Корова в теплі – молоко на столі”, “Тяжко без корови, як зимою без кожуха” – говориться в народних прислів'ях, де корова – поїльниця і годувальниця. Про глибоку любов і пошанівку до корови свідчать і лагідні поетичні клички “Зіронька”. “Біляна”, “Голубаня”, “Квітка” [3, с. 73].

Микита Чернявський не відходить у даному випадку від узвичаєної семантики образу: корова та бик символізують домашній затишок, добробут, а також безперервну єдність людини та природи, з подвір'я селян вони зникають лише в час найбільшої скрути. Наприклад, у романі “Людяв важче” люди, аби врятувати худобу, намагаються евакуювати її перед приходом німецьких військ. Картина прощання селян з коровами оповита не тільки сумом, а й певною мірою навіть трагічним пафосом, оскільки люди в душі вже передбачають, що їх годувальниці не повернуться: “Марина, що теж якраз нагодилася, побачила, як жінки то там, то сям розмовляють-прощаються з коровами, й не могла стримати сліз” [4, с. 53].

Корова також виступає символом споконвічної єдності тварини та людини. Ця ідея покладена в основу неопублікованого оповідання Чернявського “Продавали Рябушика” [5]: жителі села Піщане продають на бійню одного з небагатьох вцілілих після війни биків, щоб купити трохи зерна для посівної. Один з “продавців” Павло Говорок переживає складний внутрішній конфлікт, оскільки продажу тварину, яка вірою та правдою служила не один рік, вважає зрадою й підлістю, але вдіяти нічого не може. Письменник підкреслює трагічність ситуації її розв'язкою: бика продали, але селяни потрапили до рук шахраїв, які їх напоїли та вкрали всі гроші. Таким фіналом автор ніби карає персонажів за жорстокість до тварини, підкреслюючи, що відплата за руйнування споконвічних зв'язків із природою неодмінно прийде.

Символіка образу собаки дещо складніша – його значення залежить від контексту й іноді не відповідає традиційному тлумаченню. Зазвичай, собака символізує вірного друга, надійність, непідкупність і мудрість. Проте цей образ амбівалентний і може мати негативну конотацію: наприклад, у Біблії образ пса ототожнювався з гонителями,

лжевчителями, нечестивими людьми, блудниками [3, с. 120]. У творчості Микити Чернявського символіка образу собаки переважно негативна, його значення має дещо спільне з біблійним потрактуванням, проте набуває й нових семантичних відтінків у контексті тих чи інших сюжетних ситуацій, зумовлених конкретно-історичними обставинами радянської дійсності.

Найчастіше образ собаки згадується на сторінках творів письменника, у яких зображено події Великої Вітчизняної війни, він у такому контексті символізує прихід чужинців-загарбників (“гонителів”). Наприклад, як у драматичній поемі “Страх”:

А в селі чужинців згря –
Притихли й собаки [6, с. 77].

Собака також часто присутній як частина звукового фону зображуваних подій, символізуючи знов таки присутність німців. Зокрема, у романі “Людам важче” валування собак згадується під час змалювання наслідків повітряного нападу окупантів на село [4, с. 68], а також при зображенні картини захоплення партизанами комендатури у Вербному: “Фашисти “гостей” не чекали. І коли б не собаки, що були прив’язані до рук сонних вартових, операцію взагалі можна було б провести без жодного пострілу. Хоч Катруха, передбачаючи те, і зайшов тихо, собаки таки почули” [4, с. 115].

Подекуди до гавкання собаки уподібнюються і звукові характеристики війни в цілому: “Десь там, на Третій сотні, розітнула похмуру темінь гармата. Ніби собака гавкнув спросоння, й знову тиша” [4, с. 191].

Іноді собаче валування доповнюється завиванням вітру, два відтінки звукової організації картини зливаються, символізуючи передчуття неминучого лиха: “Тільки вітер важко завивав у розколошканих повітках, ніби голодний пес на прив’язі” [4, с. 188].

Таке звукове забарвлення може бути й фоном для безпосереднього зображення трагічних подій – різко контрастуючи з більш “мирними” звуками, гавкіт собаки збільшує напруження ситуації. Наприклад, у неопублікованій повісті “Ідологія” так змальовано арешт Тимохи Зозулі: “Надворі сіріло. На гвалт у Зозулівському обійсті прокидався хутірець. Валували собаки. ... А в садках очманіло радісно витьохкували солов’ї й гнала вгору парості розімліла у травневих любощах земля” [7, с. 29].

Як вірний супутник людини собака у творах Микити Чернявського майже не зображується, за винятком тих випадків, коли наявність злючих собак на подвір’ї підкреслює небезпечність та злодійську вдачу персонажів. Наприклад, неймовірно злі собаки живуть на подвір’ї Ремезів і Сугаків [4, с. 465], людей жадібних, заздрісних і скупих.

Найвищого рівня негативної конотації образ собаки набуває, перетворюючись на лайку. Але й тут наявна певна градація. Зокрема, для

лісничого Івана Михайловича Карцева “собака погана”, “собака скажена” – це найлайливіші слова...” [8, с. 254], що підкреслює незлобливу вдачу чоловіка. А в уже згаданій драматичній поемі “Страх” ця лайка в характеристиці поліція Лагути, який служить фашистським загарбникам, має значення неприхованого осуду, презирства та ненависті з боку односельців. Для підсилення ефекту письменник замінює лексему “собака” на згрубілу “псина”:

То лиш людська подоба!
В дядька Стефана чотири сини,
В діда Дем’яна вісім
Десь на фронтах.
А така ось псина
Піде селом і лісом,
Буде шукати слідів чесноти,
Щоб задавити, стерти,
Щоб до таких, як сама, збороти
Людську чесноту вперту [6, с. 80].

Микита Чернявський часто використовує й символічні образи птахів – голубів, журавлів, лебедів, солов’їв, ластівок, перепілок, горлиць тощо, які надзвичайно широко застосовуються в народній творчості (у більшості випадків вони включаються в різні образні конструкції – порівняння, паралелізми – і надають творам особливої чарівності й неповторності). Семантика пташиних образів у поезіях Микити Чернявського теж досить часто збігається з народною.

Один з найбільш поширених символів птахів у творчості автора – це образ голуба, який традиційно асоціюється із духовністю, щирою любов’ю, злагодою, ніжністю та творчою силою [3, с. 36]. Л. Стрюк у дослідженні про український пісенний фольклор зазначає: “... Найчастіше в піснях зустрічаються образи голубів. Можливо, це пояснюється тим, що голуб завжди живе коло людської оселі. Це птах, який прагне, як і людина, жити в парі” [9, с. 178]. Дотримуючись фольклорних традицій, з голубами Чернявський порівнює людей, чистих душею і серцем, здатних вірно й щиро любити: “Ветха бабуся – голубка біла”, “Її любов”, “Співали хлопчики” [10]. Також вживає письменник образ голуба як символу миру, що “уособлює прагнення землян жити без воєн, у мирній злагоді” [3, с. 37]. Символ саме з таким значенням винесений письменником у назву збірки “Голуби на площах” [11], у якій ілюстративним є вірш “Голуби”, де даний образ-символ подано в контексті ідилічної картини мирного життя, не затьмареного численним війнами:

– Ой, гулі, гулі, голуби! –
Гукала дівчинка-метелик
В рожевім платтячку легкім.
Уся в ласкавому промінні,
Неначе промінь той сама,

Вона пшениці зерна стиглі
На площу сипала з руки,
А зграйки білі з воркотінням
Навколо неї, ніби пух,
Неначе злива весноцвіту
У зачарованім саду [11, с. 5].

Семантично пов'язаний із птахами й образ крил, який традиційно символізує духовність, розум, багатство думки, емоційне піднесення, могутність, незалежність, впевненість [3, с. 75]. Для Чернявського крила – це багатозначний символ, який набуває різної семантики в контексті кожного конкретного твору. Найчастіше крила символізують волю, творчість, чесність перед людьми й самим собою, і тому письменник закликає:

Дайте людині крила,
Справжні, з живого тіла.
І для польоту силу
Дайте – щоб полетіла.

Здійметься над землею,
Піде назустріч грозам, –
Потім судить про неї,
Міряйте душу й розум.

Справжня не побоїться
Блискавки і загину...
В крилах любов таїться,
В крилах живе людина [12, с. 53].

У греків крила символізували любов і перемогу [3, с. 75], подібне смислове навантаження має цей образ і в поезії Микити Чернявського “Непровидь”, де поламані крила асоціюються з коханням, яке не витримало життєвих негараздів, зокрема розлуки:

Я пішов.
І ти не затужила,
Ти сказала просто:
– Не ходи.
У розлуці поламаєм крила
Об холодні нарости біди... [13, с. 33].

Х. Керлот, досліджуючи символіку цього образу, доводить, що його семантики залежить також і від форми та походження крил: “Так, крила нічних тварин символізують спотворену уяву, а воскові крила Ікара – функціональну неповноцінність” [14, с. 279]. Микита Чернявський також звертається до легенди про батька й сина, які прагнули долетіти до сонця, але через розплавлені крила впали на землю. Проте в його “Баладі про сплав” воскові крила Ікара набувають зовсім іншого значення: з одного боку, вони символізують спробу людини освоїти космічний простір (можливо, це пов'язане з першим польотом

людини в космос, здійсненим Ю. Гагаріним у 1961 році), а з іншого, – нескореність людини, її прагнення, мужньо долаючи перешкоди, досягти мети:

Сонце крила
Розтопило,
Крила Ікара,
Крила Ікара.
І запитало:
– Побачив силу?
Відчув ти силу
Жахкого жару?
Та не злякало,
Ой, не злякало
Сонце Ікара.
Земля послала,
Услід Ікару –
Не на поталу,
Не на покару –
Людству на славу
Синів послала
З такого сплаву,
Як сонця краплі... [13, с. 30]

Нерідко у ліриці Микити Чернявського символіка образу крил поєднується із символікою кольорів або часових відрізків доби (ночі, ранку), створюючи нові семантичні відтінки асоціацій. Наприклад, образ “чорні крила ночі” в контексті метатеми війни набуває значення небезпеки, страху людини перед невизначеним майбутнім, перед смертю, що підсилює трагічний пафос звучання твору:

Над полями розквашеними,
Над камінними брилами
Ніч осідала погашеними
Чорними крилами.
Над окопами,
Над вушанками
Навмання
Ніч осідала,
Мов німе вороння,
Чорними,
Чорними крилами [13, с. 99].

У вірші “Крила старого пілота” Микита Чернявський вводить образи багряних та сонячних крил, які символізують згасання дня. У поєднанні саме з цими колористичними характеристиками, образ набуває позитивної конотації (на відміну від образу “чорних крил”) і стає центральним у пейзажній замальовці:

У мільйон голосів діброва,

У мільярд кольорів діброва,
Ніби змагається з сонцем
У дивовижності щедрої вроди.
Чим нижче сідає сонце,
Тим вище багряні крила.
Чим вище ті сонячні крила,
Тим гарячіша мова діброви... [12, с. 34].

Другу велику групу символіки у творах Микити Чернявського складають рослинні образи (“ботанічна символіка” [3, с. 11]), у трактуванні яких письменник теж іде слідом за традиціями народної творчості, подекуди доповнюючи й посилюючи в конкретному контексті їх символічне значення.

На сторінках творів автора присутні найрізноманітніші рослини – трави (серед яких квіти й бур’яни), кущі, дерева, нерідко письменник виносить їх у назви: “Там, де терен цвіте” [13, с. 48], “Ой, у полі вишня...” [15, с. 61], “Цвітуть над шляхом воронці...” (перший варіант назви – “Воронці”) [16, с. 26] тощо.

Символіка трав у художньому світі Микити Чернявського представлена лікарськими рослинами та бур’янами. Перші супроводжують протягом чотирьох романів (“Людам важче”, “Сонце в полянах”, “Тиждень Івана Лободи”, “Суша”) образ Марини Лляної, тому що саме вона знається на їх цілющих властивостях: “Марина йде понад покосами. Трави... Кохається в них дівчина. Знає їхні лікувальні властивості. Вона їх вибирає в покосах, в’яже у сніпки й сушить у затінку на горищі. Тим і зажила собі доброї слави на селі ще до закінчення медичної школи. Найбільше Марина цінує звіробій. Від дев’яноста дев’яти хвороб. Заячою кривцею ще його називають. Ось галузисті стебельця з округлими листочками. Квітки, ніби чашечки, пелюстки жовтенькі, гострі. А пахне так ніжно! ... Горицвіт уже не годиться для ліків. Одцвів. Темні квіточки золототисячника, що мають властивість розтулятися перед сходом сонця, якраз у соку” [4, с. 18]. Особливої семантики лікарські трави набувають, коли письменник змальовує роки війни: у цей час рослини стають єдиним порятунком для поранених, а тому набувають символічного значення надії на життя.

Окрему групу складають образи бур’янів. За біблійною традицією, ці дикі рослини “використовуються для алегоричного відображення негативних якостей людини, переважно безгосподарності” [3, с. 18].

Найбільш складним серед рослинних символів у творчості Микити Чернявського постає образ полину, який зустрічається в різних текстах і набуває семантичних відтінків в залежності від їх ідейного спрямування.

О. Кулініч зазначає, що “у поетичній системі образів М. Чернявського за полином було закріплене значення правди, часто гіркої та неприємної [17, с. 121 – 122]. Це твердження є слушним, і автор

неодноразово саме з таким значенням вживає образ цієї рослини, наприклад, як у поезії “Скажи”:

А я полиневу гілку
В долонях жмакав нерадо:
– Скажи ж,
Нехай буде гірко,
Аби тільки пахла правда [13, с. 51].

Проте це не єдине потрактування символу. У романі “Сонце в полинах” письменник вводить цей образ уже в назві. Щодо використання символів при номінації цілого твору Н. Науменко зазначає: “Включаючи до семантики заголовка одну-єдину деталь, автори розширюють спектр сприйняття цілого твору. Адже оскільки назва вже сама собою символічна, вона переносить закладену в ній первинну абстраговану ідею в текст, опредмечуючись у різнопланових, часто суперечливих між собою образах” [18, с. 33]. У романі “Сонце в полинах” Микита Чернявський реалізує цей принцип у зворотному напрямку: назва не подає аксіоматичний символ, а набуває символічності тільки завдяки паратекстуальним зв’язкам між нею та безпосередньо твором. Символічне значення образу полину письменник намагається розкрити в найрізноманітніших ситуаціях. Наприклад, вказує на ставлення окремих персонажів до цієї рослини: “Мирон і ненавидів той полин, і любив за багатий відтінками запах” [4, с. 211]. У даному прикладі спостерігається інтерференція різних значень символу. З одного боку, письменник справді асоціює полин з гіркою правдою (що зумовлює позитивне ставлення персонажа до рослини), а з іншого, контекстуально реалізує традиційне біблійне трактування образу як “символу нечесності та людських пороків” [3, с. 18]. У тексті роману автор безпосередньо подає пояснення саме другого символічного значення в розмові піщан про смерть тих людей, які за часів війни та в повоєнні роки багато лиха принесли односельцям:

“– Тепер уже не прийдуть, бур’яни вирвали з корінням, – не помічаючи настрою чоловіка [Нестеренка – Н.М.], вставляє Лобода.

– Полину позбавилися, – теж обмірковуючи своє, каже Мирон” [4, с. 386].

Крім того, розшифрування образу полину в інших романах Чернявського потребує простеження інтертекстуальних зв’язків саме з цим епізодом. Наприклад, змальовуючи в романі “Людям важче” побачення Марини Ляної з Петром Карим, письменник так зобразив місце зустрічі: “На вершечку могили полин і перестояний пирій. П’янка прохолода і тиша. А там, унизу, гомонить село. Валують собаки” [4, с. 34]. Якщо розглядати цей невеликий опис місцевості лише в контексті роману “Людям важче”, то він не викликає стійких асоціацій. Але при встановленні інтертекстуальних зв’язків з роман “Сонце в полинах” стає зрозумілим, що пейзаж через образ полину ніби пророкує Марині нещасливе подружнє життя з Петром, оскільки Карий входить в число

тих людей, яких Мирон Заброта називає полином, а Іван Лобода – бур'яном. До того ж звуковий образ валування собаки, про який йшлося вище і який нерідко у творах автора асоціюється з передчуттям неминучого лиха, підсилює символічність пейзажу.

Серед образів кущів і дерев символічного значення набуває у творчості Микити Чернявського образ дуба. Традиційно дуб “шанували в народі за довголіття, міцність, вологостійкість” [9, с. 173 – 174] й асоціювали з деревом життя, гордістю, силою, цілісністю [3, с. 47].

У трактуванні образу дуба письменник не відступає від народних традицій: наприклад, у поезії “Дуб” це дерево символізує міцність, довголіття, силу, стійкість перед негараздами, дерево життя (яке, по суті, саме є символом безперервного оновлення природи):

Від коріння аж до верховіть,
Ніби м'язами увесь прошитий,
Над водою здавна дуб стоїть,
Для вітрів і хвиль Дінця одкритий.

Вітер люто зламає гілля,
Знизу хвиля вперто підмиває,
Влітку листя об'їдає тля,
А для нього й старості немає.

Зеленіє – велет – щовесни,
Щовесни його міцне коріння
Дістає такої глибини,
Де немає місця омертвінню [15, с. 21].

У даній поезії дуб є центром художньої системи, але автор часто використовує цей образ-символ і для характеристики персонажів. Наприклад, у романі “Людяв важче” Дем'яна Зарайського, який є уособленням вікової людської мудрості, письменник порівнює саме з дубовим корінням: “Біля Ярмоленка, іще вищий за нього та розлогіший у плечах, зіперся на ваговитий дубовий ціпок, й сам ніби з коріння дубового сплетений, дід Дем'ян Зарайський, Софійчин свекор” [4, с. 46]. За допомогою такої паралелі Чернявський підкреслює зв'язок людини з родовим та національним корінням (ця риса вже згадувалась у контексті метатеми села, де розглядалася як передумова духовного багатства людини). Тому слід погодитися з дослідницею О. Кулініч, яка щодо символіки образу дуба у творах письменника зазначає: “Образ дуба – постійно згадуваний в українській народнопоетичній творчості – можемо вважати генеалогічним деревом українця, поетичним вираженням роду, причому потужного, славетного (велетень-дуб). Молоді пагінці не випадково розташовуються в коло (круг дуба) – усе той же образ вічного циклу народження – розквіту – руйнування – народження, проте виведений за межі одного життя, ... поширений на весь рід, тобто перетворення кола на спіраль [17, с. 64].

Як споріднений з образами дуба і будь-якого іншого дерева слід

розглядати й образ гілки (як варіант у творах письменника – віть), яка у народній свідомості асоціюється з “частиною священного дерева, є його спрощеним символом” [3, с. 44]. Під священним деревом розуміють або дерево життя (“родовідне дерево, де кожна гілочка символізує когось із предків, або родичів”), або “світове дерево, яке у своїй основі має хрест, що символізує модель людини з розставленими руками” [3, с. 44]. Для творчості Микити Чернявського характерне сприйняття образу гілки в контексті символіки світового дерева, тобто письменник асоціативно пов’язує лексеми “гілка” та “віть” з образом людини. Причому також спостерігається розширення семантики символу за допомогою поєднання з іншими лексичними одиницями (найчастіше прикметниками). Саме так з’являється назва збірки “Зелена гілка добра” [19], крізь більшість творів якої проходить ідея, що людина є джерелом добра на Землі. Розвиваючи далі символіку образу, “усохлу віть” автор асоціює із морально зубожілою людиною, яка втратила духовні цінності та ідеали. Таким, наприклад, у драматичній поемі “Страх” є поліцай Лагута, який за часів окупації служить фашистам, але пізніше, після того, як німці закатували його кохану дівчину, намагається спокутувати власну провину перед односельцями:

Я покуту
Приніс.
Ви, як усохлу віть,
Ламайте і паліть Лагуту,
Але хоч мертвому простіть [6, с. 113].

Образ усохлої гілки означає, що людина сама занапастила власне життя, а образи зламані чи підрубаної гілки символізують у творах Микити Чернявського насильницьку смерть. Наприклад, зі зламанією гілкою порівнює письменник у романі “Сонце в полинах” мертвого Василька Нестеренка, якого вбили бандити (Петро Карий, Гаврило Шкутько та Галька Когут) [4, с. 231]. Сцена смерті Софійки в романі “Людам важче” також зображена за допомогою порівняння людини з гілкою: “Софійка вирвалася з гущі [полонених солдат, що їх вели німці через Піщане, – Н.М.], ступила і ніби підрубана гілка, упала на вориння” [4, с. 76].

Третя група символів у доробку Микити Чернявського складається з образів об’єктів та явищ природи, серед яких найбільш широкий спектр асоціацій має образ сонця.

Солярна символіка у світогляді українців має багату історію – ще за часів язичництва давні слов’яни обожнювали небесне світило в образі Дажбога, Сварога, Хорса, Ярила, Купала та ін [3, с. 122], численні варіації образу сонця можна зустріти у фольклорі та у творах багатьох українських письменників. Це спричинило різноманітність асоціативних значень, які традиційно приписують цьому образу: сонце – це символ Всевидаючого божества, Вищої космічної сили, центру буття та інтуїтивного знання, осяяння, слави, величі, правосуддя, Матері Світу,

Центру, Бога-отця, Христа. У християнській традиції символічне значення сонця дуже різноманітне. Захід та затемнення сонця означають гнів Божий, праведне покарання, біду, скорботу, страждання. Сонячне світло символізує щастя, відкриття, виявлення, відплату та праведну кару [3, с. 122]. Микита Чернявський найчастіше використовує образ сонця в традиційному ключі, тому спробуємо з'ясувати, які з узвичаєних символічних значень письменник актуалізує у своїх творах.

Як символ добра сонце зустрічається частіше в ранніх збірках поета: створюючи зорове тло зображуваним подіям, образ додає позитивний емоційний струмінь, зумовлює певну ідилічність картини. Наприклад, як у вірші “Вранці, коли прокидається місто...”, де така конотація символу підсилює схвальне ставлення автора до міста як топосу та до урбанізації в цілому:

Сонце встає
І на баштових кранах
Довго висить, зачудоване цвітом,
Вікна будинків у блисках багряних
Світяться щастям,
Любов'ю,
Привітом [11, с. 52]

Проте нерідко автор використовує образ сонця як символ щастя не для позначення загального поняття, а для передачі конкретного емоційного стану людини, він ніби зупиняє час і фіксує емоції персонажів. У поезії така фіксація передається за допомогою прийому художнього паралелізму, як, наприклад, у вірші “Донбас бузковий”:

Прийшов до вокзалу
Я з словом привіту,
А сонце низало
Суцвіття га віти,
А сонце аж мліло
В зелених кварталах,
Свічками горіло
На кранах-порталах...
Лилося нестримно
Кленкам на долоні,
Коли побратима
Я стрів на пероні [20, с. 57].

У прозі Микити Чернявського паралелізми зустрічаються частіше при зображенні якихось подій, а функцію фіксації станів душі людини перебирає на себе портретна характеристика героя, зокрема опис обличчя та очей: “Катруха. Зрозуміла [Марина – Н.М.], що відвідав уже внука. Оглянулась – у сірих добрих очах сонце, у глибоких зморшках промінці. Невимовна радість у чоловіка” [4, с. 30].

Вживаючи при характеристиці людини образ сонця, письменник іноді перетворює його на символ внутрішньої чистоти людини, її кращих

моральних якостей. Така семантика образу актуалізується при змалюванні простих, працелюбних людей з народу – селян, шахтарів, працівників заводів та фабрик:

Я бачив, як гірник, простуючи до кліті,
Закохано на сонце з-під руки
Дививсь не мружачись
Короткі миті
І йшов заплющившись,
Мов залюбки
Сховав те сонце у собі самому:
Крізь мене людям ти, мовляв, світи [12, с. 14].

Символ сонця-щастя автор нерідко вводить до пейзажних описів, які контрастують із зображуваними подіями, підсилюючи таким чином трагічний пафос оповіді. Наприклад, у неопублікованій повісті Микити Чернявського “Ідологія” саме з опису сонця починається змалювання процесу розкуркулення селянина Тимохи Зозулі: “Травневе лагідне сонце зіп’ялося на промені-вістрія й зупинилося, ніби здивоване тим, що коїться в мирній оселі одвічного хлібодара Тимохи Зозулі” [7, с. 15]. Взагалі ж у цій повісті сонце згадується на початку майже кожної сцени й епізоду, і тому виконує функцію розмежування окремих частин сюжету.

Коли образ сонця набуває не властивих йому ознак або поєднується з образами з негативною семантикою (пил, дим, пісок, хмари тощо), його символічне значення змінюється на діаметрально протилежне – сонце в такому випадку (услід за біблійною традицією) означає біду, страждання, скорботу. Прикладом може бути зображення в романі “Сонце в полях” ранку в селі Піщаному після вбивства бандитами Іпата Задераки та Василька Нестеренка: “... Розвиднилося. Над селом підіймалося криваве і розбухле, ніби од людських сліз, сонце” [4, с. 234].

Або при змалюванні першого бомбардування німцями Піщаного в романі “Людам важче”: “Навколо смерчами здіймалася земля. Сонце померкло в пилуці, в диму” [4, с. 67].

У творах Микити Чернявського достатньо виразною є і символіка вітру: це природне явище з’являється або під час трагічних подій, або як пророчий знак перед лихом, тому значення символу має перманентно негативну конотацію, традиційне трактування образу як “символу шкоди, руйнації і водночас оновлення” [3, с. 27] реалізується лише наполовину, в деструктивному ключі. Наприклад, у романі “Людам важче” так змальовано один з вечорів, у який відбувається відступ радянських військ через Піщане: “Ячав густий листопадовий вечір. Попід стінами сільради, де відбувалися збори, голосив повз необмазані шибки вітер. Важкий, мокрий, настирний” [4, с. 49]. Вітер з’являється й перед вирішальним боєм партизан з фашистами, автор знову вводить його у фонову замальовку подій, як пророкування лиха (у бою гинуть кілька

головних героїв роману): “Вітер завивав, шарпав, пригинав до кучугур перемерзлу, посірілу лозу, байдужий був до того, що тут діється, що відбудеться за якісь хвилини” [4, с. 167]. Подібне значення пророчого знаку, що віщує трагічні події, має вітер і в одному з епізодів драматичної поеми “Страх”. Негативне забарвлення образу значно підсилюється його поєднанням з образом “чорної крові”:

Вітер...
Куйовдить вітер
Вільхи й тополі голі.
Вітер гуде над світом –
Ятрить сердечні болі.
Вітер сичем регоче –
Наглу біду віщує.
Вітер у хату хоче –
То ж під вікном ночує.
Вітер у шибку стука
Пальцями в чорній крові [6, с. 118].

Ще одним природним об’єктом, який набуває символічного значення в ліриці та прозі Микити Чернявського, є пісок (як варіант – пил). Але із символу швидкоплинності та скороминущості цей образ в контексті метатеми війни перетворюється на споріднений символ смерті (часто на полі бою, від ворожої кулі):

Хитнувсь убік знесилений солдат –
Підтримати сусіди не зуміли, –
Рвонув разючу тишу автомат,
І на пісок упало мертве тіло [6, с. 84].

Іноді у творах письменника поруч стоять образи піску і пилу, підсилюючи спільне значення нещастя, смерті. Але подекуди, протиставляючи ці символи гіперболізованому прагненню людини жити, автор все ж таки передає оптимістичний настрій:

Хмара пилу сонце закрива.
Б’ється шлях об далеч невідому.
А надія теплиться жива
На рятунок і на звістку з дому.
Гори горя перейду,
Розведу біду своєю руками.
Навіть мертвий не впаду,
На сухий пісок,
На гострий камінь [6, с. 83].

Четверта груп образів-символів у творах Микити Чернявського складається з антропонімів (імен, прізвиськ, “вуличних прізвиськ” тощо), проте, оскільки символіка імені часто нерозривно пов’язана з характером героя, з його позицією в системі образів-персонажів, вважаємо за доцільне розглянути вживання антропонімичних символів як засіб характеротворення в межах іншої наукової розвідки, присвяченої

стильовим модифікаціям художньої творчості Микити Чернявського.

Одним із найбільш поширених композиційних прийомів як у прозі, так і в ліриці письменника є прийом сну, тому в окрему групу виділяються й символи сновидінь. Образи сновидінь предметно збігаються з окремими випадками інших груп і подекуди мають подібне значення, проте через подання їх в ірреальному часопросторі набувають посиленої символічності, пророчості, незалежно від того, чи закладена функція передбачення в безпосередню семантику символу. Наприклад, у сні Марини Лляної в романі “Людям важче” сонце в густому тумані (аналог пилу, піску, хмари) у поєднанні з вітром віщує героїні нещасливе подружнє життя з Петром Карим: “Марині наснилося страшне... Заходить ранок. У густому тумані підіймалося сонце. Правда, самого сонця не видно було, лише злами променів яскраво вибивалися з каламуті. Гарячий вітер куйовдив хвилі туману” [4, с. 43].

Іноді ж у снах образи набувають зовсім іншого символічного значення. Наприклад, традиційно образ жита є “символом святості, гречності, самого народу” [9, с. 166], а у сні снопи жита перетворюються на символ смерті [21, с. 40]. Саме таку семантику має в романі “Людям важче” образ найпоширенішого в Україні злаку при змалюванні сну Петра Карого, який після поранення повернувся з фронту додому:

– А мені приснилося жито...

– То життя буде...

– Ти знаєш, таких снопів багато, а поле таке безкрає. І пахне одвійками. Ти не забула, коли ото зерно віють на току, а воно з-під віялки – зливою?

Снопи, то погано, – засмутилася [Марина – Н.М.]” [4, с. 58].

Отже, Микита Чернявський у своїх творах широко використовує традиційну українську символіку (зокрема фольклорну), але не сліпо копіює її, а переосмислює та осучаснює, майстерно вплітає в канву власних творів, створюючи оригінальну художню модель світу. Крім того, звернення письменника до певних образів-символів протягом усього творчого шляху дозволяє при аналізі метажанрової природи доробку митця визначати їх функцію як структурну та синтезуючу. Перспективним, на наш погляд, є дослідження антропонімічних образів-символів художньої творчості Микити Чернявського, а також тих символів, які не виконують синтезуючої функції в метажанрі літературного доробку письменника.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
2. Гаврилов О. Мужніє голос поета // Прапор перемоги. – 1959. – 31 січня.
3. Потапенко О.І., Дмитренко М.К., Потапенко Г.І. та ін. Словник символів / За заг. ред. О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. – К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1997. – 156 с.
4. Чернявський М.

Людам важче. – К.: Дніпро, 1981. – 568с. **5. Чернявський М.** Продавали Рябушика: Оповідання // Рукописний фонд літературного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М. Горького. **6. Чернявський М.** Народжується день: Лірика. Драм. поема. – Донецьк: Донбас, 1972. – 127 с. **7. Чернявський М.** Суша: Роман // Рукописний фонд літературного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М. Горького. **8. Чернявський М.** Ідологія: Повість // Рукописний фонд літературного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М. Горького. **9. Стрюк Л.** Етнологія України у пісенному фольклорі. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2001. – 400 с. **10. Чернявський М.** Поезії. – К.: Дніпро, 1988. – 148 с. **11. Чернявський М.** Голуби на площах. – К.: Рад. письменник, 1958. – 72 с. **12. Чернявський М.** Злеті: Лірика. – К.: Рад. письменник, 1970. – 127 с. **13. Чернявський М.** Порадь мені, поле: Вірші та поеми. – Донецьк: Донбас, 1969. – 159 с. **14. Керлот Х.Э.** Словарь символов. – М.: REFL-Book, 1994. – 608 с. **15. Чернявський М.** Дума про Донець: Лірика. – Луганськ: Обл. вид-во, 1959. – 95 с. **16. Чернявський М.** На тихій Лугані. – К.: Рад. письменник, 1962. – 116 с. **17. Кулініч О.О.** Історіософський часопростір у творчості Микити Чернявського: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2006. – 161 с. **18. Науменко Н.В.** Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ-початку ХХ століть: Монографія. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с. **19. Чернявський М.** Зелена гілка добра: Лірика. Балади. Поеми. – Донецьк: Донбас, 1980. – 167 с. **20. Чернявський М.** Щоб небо не падало. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 132 с. **21. Дмитренко М.К.** Український сонник. – К.: Т-во “Знання” України, 1991. – 96 с.

The article is dedicated to the analysis of symbolic images in M. Chernyavsky's literary works. The meaning of these images is changing in the context of each concrete metatopic. The author comes to the conclusion that M. Chernyavsky widely used in his works traditional Ukrainian symbolic system (particularly folklore one) but mostly the images were modernized. The researcher proposes to divide all writer's symbols into five groups: animal symbols, plant symbols, symbols of human beings, symbols of natural objects and symbols of dreams.

В.П. Марко

**ТРОПИ ЗІ СКЛАДНИКОМ “ЗОЛОТО”, “ЗОЛОТИЙ”
У ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ Є. МАЛАНЮКА
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК 20 – 30-х РОКІВ)**

Євген Маланюк все більше привертає увагу як палкий прихильник незалежності України, як поет, культуролог, літературний критик. Поки суспільна думка зникає до ідейних і політичних векторів творчості нашого земляка, хотілось би зосередитись на мистецькому аспекті його поезії, на деяких особливостях його поетичного світу, які відкриваються крізь призму однієї групи тропів, до складу яких входять елементи “золото”, “золотий”, що традиційно виступають носіями ідеалу. Вони чарівним світлом розганяють відчутну похмурість поетичного світу “імператора залізних строф”.

Входження до поетичного світу крізь сферу слова таке ж природне, як і дошукування життєвих імпульсів та обставин зародження певних мотивів, образів, загальної тональності творчості поета. Душевні переживання автора й факти, що їх викликали, з одного боку, та естетично оброблене слово, з другого, – то два полюси, поміж якими спалахує вольтова дуга поетичної думки. Коли ж зосередитись лише на сфері слова, то в поетичному світі відкриваємо ще одну пару полюсів: естетичний ідеал, на який незмінно вказує стрілка ціннісних орієнтацій автора, й логічно та естетично протилежний йому антиідеал, як сфера зосередження критичних зусиль митця.

Світ поезії Є. Маланюка сповнений внутрішньої напруги, боріння духу, нерозв'язаних суперечностей. На рівні слова в ньому, однак, переважають не антитези, а оксюморонні зв'язки: його атмосфера просякнута непогамовними болями, породженими реальними історичними й політичними причинами, перше місце поміж якими займає поразка національних змагань 1917-1920 років за незалежність України. Поет сприйняв ту поразку, як страшну трагедію України і свою власну. Але з часом ота катастрофа – через гірку іронію – оберталась на трагікомедію і фарс, які не приносять очищення. У циклі “Чорна Еллада” бачимо фантазмагорію, де відбувається невблаганна зміна цінностей: замість колишньої пишноти – “зів'ялий барок”, замість Христа-спасителя – “злочинець Варрава харчить на хресті”. Так зникає й сама надія на порятунок. Так входять темні барви й похмурі тони до поетичного світу Є. Маланюка.

У збірках “Стилет і стилос” (1929) “Гербарій” (1926), “Земля й залізо” (1930), “Земна Мадонна” (1934), “Перстень Полікрата” (1939), на матеріалі яких будується ця студія, багато примарного, зловісного, все відчутнішими стають символічні образи.

Безмежним степом – “сарматським”, “половецьким” – віє, ридає, свище, зловісно регоче вітер. У дійсність вривається гра, що символізує боротьбу добра і зла, разюче підкреслює несправжність суцього, бо “життя страшніш театра”. Як результат негативного Едіпового комплексу, традиційний в українській літературі образ землі-матері сублімується в нейтральний образ жінки, котрий у свою чергу зазнає метаморфоз негативного плану: бранка, коханка, повія, відьма тощо. Коли до цього додати метафору “місяця мертве око”, порівняння ліричного героя з вовкулакою, а його серця – з папороттю, численні ремінісценції з творів Гоголя (відьма-сотниківна, Вій, личини, харі, Хома Брут та ін.), напрошується думка про точки дотику художніх світів Є. Маланюка й М. Гоголя, феномен якого поет так тонко інтерпретував у “Нарисах з історії нашої культури”.

Ідентифікація болів України з власними болями, хвороблива насолода від численних візій страждань і мук рідної землі, погвалтованої багатьма нападниками, є своєрідним виявом глибинної любові поета до неї, що з точки зору логіки видається неприйнятним, а з погляду психології легко пояснюється. Найдошкульніший ланцюг Маланюкових асоціацій-звинувачень на адресу рідного краю, про що вже згадувалось, бранка – ясир – рабиня – “втіха ката” – “мати яничар” – повія – “відьма-сотниківна” – “мертва душа” – Антимарія, зрештою, розривається визнанням кровного зв'язку поета з рідним народом (“... я син свого народу-Сліпця відвічного, каліки і раба”) і побажанням землі-жінці “законного мужа” й захисника. Гірка правда реальності і уявна картина омріяного є істотними частинами поетового світу, що розривається між двома полюсами – ідеалом та його антиподом.

Є. Маланюк належить до поетів, концептуально визначених, політично загострених. Його позиція заявлена прямо й безкомпромісно, а поетична ідея захоплює не тільки сферу свідомості, а й підсвідомого. Через те його поезія завжди емоційно наснажена, що вносить до неї елементи експресіонізму. Відірваному від Батьківщини поетові не вистачало живих вражень, що також відгукнулось у його серці болями (“страшно, страшно жить минулим ... Будучина – глухий туман ...”), а пам'ять винесла так мало конкретики із днів дитинства, юності і навіть бойового життя старшини армії УНР. Конкретику заміняли різноманітні візії, де образ тяжіє до символу, що також помітно позначилось на стилі Є. Маланюка. За таких обставин процес творчості обертався на своєрідне самоспалення, але поетова муза, немов міфічний Фенікс, щоразу відроджувалась із того попелу.

Постійне творче горіння забезпечувалось постійною критичною температурою душі, яка безперервно підтримувалась високим авторським ідеалом. Його поет утілював у сконденсовані поетичні формули (“Стою в височині...”, “Напружений, незламно гордий /Залізних імператор строф ...”, “... заклинаю віршем. Проклинаю” – то позиція розгніваного пророка, незворушного у

своїй правоті), виражав її численними емоційно наснаженими тропами. Серед останніх виділимо тропи й фігури зі складником “золото”, “золотий”, де вказана ознака активізує оціночну функцію.

Звісно, в поезії Є. Маланюка знаходимо широкий спектр інших засобів вираження естетичного ідеалу, що залежить від ситуації, спрямованості авторських асоціацій – у минуле чи майбутнє, рівня схвильованості ліричного героя. На рівні ідилії – то рідна хата й околиці дитинства, Синюха, перші інтимні переживання; на філософсько-алегоричному рівні – “проста, земна ...Мадонна, /Проста, земна ... жона”; на державницькому рівні – князя Русь, Київ, варязьке залізо, Рим – “час залізний варягів і римлян”. Виражаючи свій ідеал, поет часом подає уявні картини оживаючої козаччини в стилі високої містерії:

Розцвітають їх рани. їх кров переквітла на маки.
 О, святий Пантелеймон зцілив їх калічні тіла.
 І на лицях їх – сонце, на грудях – невидані знаки,
 І під стопи дзвінкі їм покірнана земля попливла.
 (“Провесна”).

Піднесений настрої превалує і в триптиху “Марії Башкирцевій”, де автор розгортає панорамну візію героїчного майбутнього України:

Новий Бетховен
 Громами й бурями продиригує
 Нову Сонату Патетік.
 І от – широким рокотом бароко
 Враз д’горі, в синь, в zenіти Бога-Слова
 Вогненним святом духа завирує
 І вибухне ХХ вік!

Але повернімось до основної проблеми. У свідомості українців поняття “золото”, “золотий” віддавна, ще з часів “Слова о полку Ігоревім”, перейшли до сфери естетично-оціночних відношень ідеального гатунку. Тропи із цими складниками, як зорі по темному небу, густо розсипані в поетичному світі Є. Маланюка. Вони раз у раз виникають із глибини підсвідомості, як знаки віри й надії серед мороку, що ним огортає душу поета трагічна доля України.

Образ золота виступає в суцвітті інших образів, близьких до нього кольором і смислом: сонце, вогонь, зоря, племін, жовтий, багряний тощо. Сфери вживання тропів зі складниками “золото”, “золотий” досить обширні: романтично-піднесений настрої, навіяний весною, відчуттям молодої енергії, творчої снаги (“Веселе сонце серце золотить”); картини рідної землі, стійкі знаки-символи України (“золото в лазурі”, “золото хвиль”, “... сонця спів”); спогади про дитинство (предметні деталі тут

близькі до попередніх, їх взято з природи й побуту); сфера інтимних переживань (“золоті її очі”, “заціловане сонцем” тіло дівоче); краї еміграції (“місяця золотосрібний ріг”, “златосонячний дзвін”); мистецтво (“златоусте слово”, “заспів золотий”); масштабна трагедія згасання, втрати ідеалів (“тімн з іржавих сурм”, “журливо жовкнуть пелюстки”); сфера, якщо можна так висловитись, антизолота (“сусальне золото Кремля”) і т.д. Причому, динаміка тропів зі складниками “золото”, “золотий” досить точно передає динаміку емоційних станів поета й непросту діалектику його поетичного світу.

Простежмо за цим процесом пильніше. Тропи зі складниками “золото”, “золотий” зовні найприродніше сприймаються в картинах природи рідної України, зрідка – чужих країв. Однак слід застерегти, що споглядальних пейзажних віршів у Є. Маланюка майже немає. Пейзажними предметними деталями поет передає свій настрій, своє бачення України, її минулої і майбутньої ролі. Можна з певністю сказати, що поетична думка Є. Маланюка зароджується не з конкретного спостереження, а зі стану душі, де реальний настрій зливається зі старими враженнями, а з того сплаву постають тропи, деталі, мікрообрази, що в сукупності і складній динаміці творять неповторний духовний рельєф Маланюкової поезії.

“... Лиш на чужинних бруках / Краса засяяла твоя” – так у циклі “Еміграція” пояснює автор появу романтичних рис в образі рідної землі, прикрашеної ностальгією і не раз проклятої з розпачу. Коли поет думками повертається до краю дитинства, перед його внутрішнім зором щоразу постають картини ідеальної краси, як правило, доступні людині лише на зорі її життя (цикл “Євангелія піль”): “сліпучий промінь / Твого раю”, “Сдваб золотих пшениць”, “золото хвиль”, “стигле золото нив”). У триптиху без назви (перший вірш датовано четвертим червня 1925 р., біля решти дату не зазначено) принцип ідеалізації рідної землі заявлено як “кодекс естетичний”: “А мені ти – блакитним мітом / В золотім полудневім меду ...”. “І сонце, й мед” у ролі символів краси й достатку, “простої радості землі” знаходимо в циклі “Людське”. Повторення цих символів виявляє акцентовані моменти в потоці мінливих, часто контрастних настроїв поета. Реальна Україна, звичайно ж, була не така. Помордована тривалими війнами, світовою й громадянською, голодом 1921 – 1922 років, полонена “скаженим гуном”, відділена від поета кордонами, у циклі “Псалми степу” вона викликає зовсім інші емоції: то болюче-трагічні – “Лежиш скривавлена і скута, /Мов лебідь в лютім полоні”; то зневажливо-осудливі – “Бо ти коханка, а не мати, – Зрадлива бранко степова!”. За таких умов колишні ідеали – “ланів співуче золото” і крила, що б’ються в блакить, – тільки недосяжний сон.

Багато, так би мовити, золотих тропів розсипано у віршах, де предметні деталі будуються з “осіннього матеріалу”, що традиційно асоціюється із золотом. Здавалось би, найтрадиційніша пейзажна

деталь “Крізь золото остання просинь / Цілує сонний краєвид” не завадила поетові наповнити вірш “Вересень” думкою про невблаганний плін життя. Ще драматичнішу ліричну ситуацію, коли земля в “осіннім полум’ї тремтить”, коли “золоту красу вітрам розсипле ліс в дощовій січі”, поет розмикає оптимістичним фіналом: “прокинеться життя в насінні”, наближаючи таким чином пейзажну мініатюру до філософської притчі.

Особливу увагу привертають ті пейзажні малюнки, де поет дивиться на природу крізь призму державницьких асоціацій, система яких, власне, й складає художній зміст цих творів. Струмок таких асоціацій задзюрчав у циклі “Еміграція”. Вдаючись до алегоризації предметних деталей – “Осені червона опанча”, “Жовтень ... Ніс весну на лезі золотім”, “Бились бурі золоті і сині”, “Вів і закликав племінний стовп”, – поет переймається вірою у визволення України, якого, на жаль, не судилося дочекатися. У плані нашої розмови виділимо ще один штрих: звернення автора до жовтня, як до “Кесаря багрянородного”, що дав імпульс новій думці, яку буде масштабно розгорнуто в циклі “Держава жовтня”.

Тут, у названому циклі, паралельно йдуть два плани – картини осінньої природи і знаки державності. Причому, автор удасться не до порівнянь чи паралелізмів, а до метафор і символів, де асоціативні ряди майже цілком “поглинають” предметні деталі. До того ж, у циклі “Держава жовтня” бачимо, як втілюються в слово акцентовані думки й настрої поета, пов’язані з жаданням величі України й гірким усвідомленням трагізму її долі. Осінь з її величною красою й трагічним нагадуванням про неминучість завмирання, очевидно, найповніше відповідала стану душі Є. Маланюка, травмованої поразкою національних змагань і багатьма поразками України в історичному минулому (“Ми програли життя сатані”, “Все спалено вже. Все. Руїни мук і болю”, “Затихло все під димним чадом зрад”, а також постійною розлукою з рідним краєм. Гадаю, можна припустити, що творчість Є. Маланюка належить до тих явищ, коли ідея, що цілком захоплює людину, народжує поета. Найближчі до аналогії імена – наш П. Грабовський і угорець Ш. Петефі. Та це лише до слова. Бо головне – то талант а тут – аналіз циклу “Держава жовтня”.

Отож ідея державності України, що постійно володіла поетом, потоком асоціацій із галузі державності виносить з катакомб підсвідомого і втілюється в образи, сповнені могутності й краси, де превалює блиск золота – символу величі, пошани – і як наслідок над картинами природи витає видиво держави, державця-гетьмана, атрибутів влади: “Гетьманським палацом засяв осінній ліс...”, “булавний блиск”, “гетьманський кармазин і злото”, “Стоїш одітий златом слав, /В сліпучо-золотім зеніті”. Автор не приховує своїх симпатій, адресуючи всю “золоту красу” “гетьману синьоокому”. Однак звернення до жовтня в стилі козацького етикету: “Пануй, мій золотий гетьмане,

/Ясновельможний жовтню, пане, /Тобі останній мій респект”, “Чолом, ясновельможний жовтню” – за всієї зовнішньої поважності й шанобливості дещо тьмяніє через ледь-ледь чутний відгомін бурлеску: тональністю ці рядки нагадують “Енеїду” І. Котляревського, – вони написані таким же розміром.

Застерігаю: останнє – лише штрих. Глибинні ж витoki авторського пафосу трагічні. І найпечальніше, що від трагедії бездержавності України ніщо не могло порятувати поета – ні краса осені: вона приречена на згасання; ні кохання: воно не приносило щастя; ні плекане кров’ю серця видиво державності: воно, хоча й було живучим, усе ж поет не бачив перспектив його матеріалізації. Звідси – відчуття минулості всього живого на землі, доконечності смерті. Цією ідеєю перейнятий весь цикл “Держава жовтня”, як і майже вся творчість Є. Маланюка. Такого ефекту поет досягає допустовими конструкціями, які прокреслюють вимушену зміну цінностей (“Хай біле пір’я гордо грає, /Хай на киреї – злото слав, /Він не мечем тепер керує, /Лишень спокоєм мудрих слів”); останнє проектується й на Маланюків шлях: від “стилета” до “стилоса”); акцентуванням епітетів “останній”, “старий”, які огортають романтичні картини драматизмом (“останнє золото життя”, “Старої перемоги стяг”, “останній мій респект”); посиленням ролі антитези, що провіщає руйнацію і смерть (“Горить ще хмуробровий зір, – /Та сили тої вже немає”, “Ще сонцем сяє маєстат. Сльозами ж золото проржавить /І вирве булаву держави від тебе чорний листопад”); відчутним звукописом, який, гадаю, не є випадковим (“Вже жовтий жовтень гетьманує /В останнім золоті життя”), нагнітанням шиплячих і свистячих він вступає в конфлікт з очікуваним звуковим ефектом дзвону золота. “Жовтий жовтень” і “чорний листопад”, золото й іржа, блиск і сльози, меч і слово, розкіш і руїна, краса і смерть – ці елементи поетичного світу Є. Маланюка своєрідно сконцентрувались у циклі “Держава жовтня”. Естетичний ефект їх взаємодії засвідчує майстерне володіння автора словом, його талант відтворювати найтонші порухи душі, тремтливу діалектику поетичної думки.

In the article tropes with a component “gold” and “gold” in the poetic world of E. Malanyuk are examined on the material of literary collections of 20-30 years

О.М. Медоренко

**ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: ЩОДЕННИКОВИЙ
АВТОКОМЕНТАР “В’ЯЗНЯ ЗАКУТКА”**

Пропоноване дослідження є спробою наукового розв’язання природи автокоментаря першої половини ХХ ст. на прикладі щоденників 20 – 50-х рр. В. Винниченка. Духовна культура письменника, його погляди на події сучасного та минулого склалися під впливом різноманітних факторів: соціальних, національних, філософських. Щоденники перших десятиліть знайомлять нас переважно з Винниченком-політиком, останніх – з Винниченком-художником, письменником, “землеробцем”. Через автокоментарі вимальовується характер автора, обґрунтовуються його життєві позиції, простежується еволюція світогляду. Якщо щоденник тільки фіксує факти, автокоментар, вкраплений у прототекст, дає їм суб’єктивну авторську оцінку, стислу чи розгорнуту інтерпретацію. В ході дослідження жанру в художньо-документальній творчості письменника, ми поставили за мету простежити становлення автокоментаря як квазі-жанру, позбавленого ретроспективного та самостійного характеру, де голос імпліцитного автора майже не відокремлювався від “Я” мемуарного героя. Проблематика даного дослідження є актуальною щодо розв’язання, адже вона становить невід’ємну частину нашої кандидатської роботи. Автокоментар доби соціалістичного реалізму не є чітко вираженим жанром. Тут авторські нотатки переважно несуть лаконічний характер з відтінками іронії, сарказму, перевагою зовнішнього над внутрішнім. Маргіналії письменника, позбавлені цілісності та чіткості меж, переплітаються з автобіографічними спогадами, роздумами митця. Надання автокоментарю самостійних ознак, дослідження його індивідуальних рис, винайдення авторського образу в особі метанарратора, становить невирішену частину загальної проблеми. До її розв’язання 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. Грезійон, Ж. Неф тощо. Великий внесок у дослідженні розвитку метажанру як жанру “первинного” належить художньо-критичним працям М. Бахтіна. Серед останніх досліджень до вирішення проблематики автокоментаря, можна віднести праці Г. Косикова “Про принципи розповіді в романі” [1], де жанр розглядається у вигляді авторського голосу, що розтлумачує герою істиний смисл; О. Йотова “Інша половина монети” [2], де жанр визначається підлеглим до прототексту. В ході наукового дослідження винайдення жанрових особливостей автокоментаря, ми ставимо за мету розглянути жанр у

поєднанні з історичними, культурними змінами, які впливали на життєві переконання Винниченка-політика й Винниченка-письменника, потребуючи їх авторського пояснення в межах художньо-документальних джерел. Тому нашими завданнями є компаративно зіставити прототекст і автокоментар для виокремлення їх спільних та індивідуальних рис; розкрити особливості метажанру в розкодуванні авторського образу, проаналізувати тематику авторських втручань у різні періоди життя й творчості письменника. На наш погляд, розв'язання поставлених завдань дасть змогу докладніше дослідити автокоментар, розкодувати образ Винниченка як бунтаря зрадника чи патріота через повсякчасне коментування автором подій до мемуарних текстів.

1926 рік позначається еміграцією письменника з дружиною Розалією (Кохою) до Франції через поразку політичних ідей та всесуспільного відмежування від “безграмотного делітанта-революціонера”, що шукає пристанища з його утопічно-мрійливим марксизмом “між двох сил”, як з боку націоналістів, так і комуністів. Гостра критика також йшла від українських емігрантів: “Для більшої частини політемігрантів він був імпульсивним політиком-невдачником, для більшовиків – націоналістом та контрреволюціонером” [3, с. 5]. Вони вважали Винниченка зрадником, “ворогом народу”, що позначилося на нонконформіській теорії самоізоляції митця. У широкому смислі самоізоляція є еміграція з держави, але чи змогла вона відокремити його внутрішні зв'язки від політичного та культурного життя, що відбувалося на Батьківщині? Душевні переживання, непокора, обурення виливалися в сміливих авторських коментарях, адресованих до представників Радянської влади, до РУХовців, до відомих російських письменників, що не визнавали Українське питання як актуальне. Слід зазначити, що автокоментарі переважно несуть політичний характер, тематика в них повністю підпорядкована щоденнику. З перших сторінок ми бачимо образ сатиричного, гостроіронізуючого героя, що пильно стежить за кожним кроком уряду, поряд з фактом наводить власне ставлення до зафіксованого процесу у вигляді маргінального чи розгалуженого коментаря. Отже, автокоментар Винниченка цих років набуває ознак критики, оціночного та інтерпретаційного значення. Конотація використовується зброєю розкодування подій, персонажів, набуваючи відтінків іронії, авторської суб'єктивності: “Кореспонденти європейських газет уже оповіщають з Москви, що тепер в ССРСР виразно взято курс на повернення чистого капіталізму... Леніне, Леніне, шкода, що ти хитренько встиг утекти на той світ...” [4, с. 154]; “В “Комуністі” лист із Києва. Диспут з приводу “СМ”. Не диспут, а цілий бій. Партійці, мабуть, мали наказ нищити “СМ”. І аргумент: ану, спробуйте ви написати таке... Ох, “творці соціалізму”” [5, с. 64]. Вставне слово “мабуть” з останнього прикладу показує авторську невпевненість, адже єдиним джерелом отримання інформації було зарубіжне радіо. До першого різновиду конотативно-критичних автотекстів також слід віднести авторське

ставлення до політичних, літературних особистостей, у спогадах про які зазвичай переважала негативна критика: “Андруша Лівіцький, “голова Директорії” (от якби я й весь Трудовий конгрес реготались би, коли б якийсь віщун сказав нам, що головою буде цей п’яничка і чинашка з Пирятина)” [4, с. 161]. Особливо виразно вона виявлялася до колишніх однопартійців та однопартійців УНР (С. Петлюри) виключно через особисті розчарування й образи, пов’язані з різними шляхами вирішення національного питання. Горького за його неетичне ставлення до української мови як “малоросійського наріччя” Винниченко називав принизливо “кацапом”, “опецькуватим україножером”. В автокоментарях 30-х років негативні конотації зменшилися, був написаний лист з проханням публікації “Щастя”, пояснюючи це можливостями Горького – “диктатора в культурних справах” [6, с. 70]. В даному випадку складно провести межу між щоденником та автокоментарем, оскільки роль діалогічності й підпорядкованості змісту є невід’ємною; з іншого боку, більшість авторських втручань, відштовхуючись від прототекста, виокремлювались у розгорнено-самостійні комунікативні центри (інколи ставали розгорнутішими за прототекст). Вони вже не фіксували подій, а давали їм авторську оцінку, часом набуваючи ознак деконструкції образів, суб’єктивно-експресивного характеру. Під інтерпретаційним автокоментарем ми об’єднали цілу низку листів, які письменник писав чи отримував. Він не вкладав їх у щоденники, тільки стисло “переказував”, повсякчас уставляючи до них свій авторський погляд. Більш докладно ми їх простежимо у 30 – 50-х рр.

Не дивлячись на те, що стиль написання автокоментарів суттєво не змінився, але тон та життєві сюжети для роздумів стали інакшими, адже “щоденник приносить нові факти стосовно ідейної переорієнтації Винниченка” [7, с. 152]. Кінець 30-х років у творчості українського емігранта мав кризу в плані творчості. Як зазначає С. Кульчицький: “З приходом до влади А. Гітлера ім’я Винниченка в Німеччині стало забороненим. В інших європейських країнах його п’єси теж поступово зійшли з репертуару” [8, с. 336]. В Радянському Союзі через “Лист Сталіну”, у публікації творів було відмовлено. Вже на початку 30-х (якщо не з часу виїзду за межі держави) письменник вже був викреслений з літературного життя, про що свідчить лист до Скрипника. “(Констатування, що умовлений місяць минув, відповіді нема, значить, заборона “Щастя” в ССРСР. Тим самим мені забороняється і унеможлиблюється співробітництво на Україні. Я мушу йти в чужу літературу, бо мене випихається з української літератури” [6, с. 57]. Даний автокоментар належить до інтерпретацій листів, де розкривається внутрішній стан письменника, його впевненість у безвихіді. І хоча в митця вже проступають песимістичні інтонації, він всеодно сподівається визначити свої політичні позиції, від яких відійшов ще на початку 20-х рр.: “Лист (рекомендований) до Скрипника. (П’ятнадцять друкованих на машинці послання. Розуміється не до Скрипника, а до Політбюро

КП(б)У...” [6, с. 59]. Далі через коментар автор розкриває свої політичні погляди для переконання Вищих органів у його політичних позиціях, адже клеймо “контрреволюціонера” та “ворога” йому не давали спокою. Слід придивитися, що процитований автометатекст є заневільованим, фраза “звичайно не до Скрипника” деконструє можливо-передбачений зміст написаного, кодуючи первинне тлумачення. Аналізуючи коментарі автора 30 – 40-х років, відкривається інтуїтивне відчуття людей. Підсвідомість чи художнє бачення дали повштовх до розуміння зради з боку Глуценка, який, за словами В. Панченка, був професійним радянським шпигуном. “Лист до Глуценків (обох). (З огляду на те, що помічається в них зміна ставлення до нас (після ворожих виступів радвлади), що видно, їхній інтерес примушує на цю зміну, ми пропонуємо перервати наші відносини...” [9, с. 83]. В даному випадку перед нами автокоментар в автокоментарі, один з яких є намаганням інтерпретувати власну позицію і причини злому відносин, інший – зробити екскурс в історію. Далі автор робить відгалуджений коментар-роздум, виказуючи свою особисту позицію (менш офіційну за стилем написання) до подружжя: “Лист від Марусини (Глуц через місяців два відіжджає до СРСР). Отже, Глуц не боїться сучасного антиукраїнського курсу політики. Правда, чому йому боятися: національним почуттям він не хворів і, здається, не захворіє” [9, с. 89]. Процитований метатекст переходить від фіксації події до свідчення (хоча доказу-аргументу автор не наводить), основою якого є, за теорією М. Бахтіна, “одиниця мовного спілкування”. Автокоментар як первинний жанр гармонійно взаємодіє з вторинним жанром щоденника, глибше розкриваючи внутрішній стан письменника в поєднанні з зовнішніми реаліями: “Саме взаємовідношення первинних та вторинних жанрів і процес історичного формування останніх відображає природу висловлювання у взаємовідношенні мови та ідеології світогляду...” [10, с. 431]. Отже, автокоментар як спершу квазі-жанр поступово перевтілюється в самостійну жанрову форму в межах контексту, метою якого є розширення структури прототексту через авторську інтерпретацію. Як зазначав Ю. Лотман, “оскільки всепояснюючий коментар неможливий та непотрібний, необхіден коментар спеціалізований в залежності від типу коментованого тексту” [11, с. 1], через який можна б було встановити внутрішні комунікативні зв’язки між об’єктивно-зовнішніми реаліями та суб’єктивно-авторськими. У нашому випадку ці зв’язки не несуть ретроспективного характеру (оскільки коментування тексту йде в час написання щоденника), отже, претендують більше на діалогічність, аніж текстову деконструкцію. Найбільш емоційними виявляються коментарі з середини 37-го року, коли Володимиру Кириловичу починають відмовляти у літературних стипендіях, не випускати до друку книги (“Щастя”, “Нова Заповідь”, “Конкордизм” як настанови на оновлене гармонійне життя), виключати з репертуару театрів його п’єси, що становили основний заробіток. Авторські коментарі з цього приводу

відображають всю палітру настрою письменника від оптимістичних тонів: “... Отже, допомогти від чеського уряду, на яку так разраховувалося, не буде. Але ми сміємося з них.. А ми дійсно мільярдери... Ми маємо одне одного, маємо конкордизм, маємо те, чим робимо найбільше багатство – щастя” [12, с. 96]; до іронічно-песимістичних: “Дати заробити (заробити літер. працею, не субсидії, не підмога). А це свідчить, що укр. колективові моя праця не потрібна і не цінна” [10, с. 108]. Тут автокоментар більш сприймається як міркування митця уголос над проблемою виживання. Слід підкреслити, що незалежно від настрою, коментатор художньо ставиться до написання метатексту, вкладаючи в його зміст ритм, поетику, образність, інтелектуальний монолог, конотації, критику, філософські міркування. Його маргіналії є текстуально-легітимними, континуальними, цілісними, що дає можливість сприйняття тексту реципієнтами в процесі його вербальної комунікації. До документальності тут можна віднести хронологію ведення щоденника, вказання справжніх імен, дат, історичних подій, свідком яких був автор. Крім того, в ході коментування листів та їхньої інтерпретації, автор завжди відзначав, до кого він писав і від кого одержував повідомлення.

Перебуваючи у творчій ізоляції, муженський затвірник у 40–50-х роках займається тяжкою фізичною працею, пов’язаною з землею, малює картини для продажу до американських українців – все марно. Колишній політик і донедавна успішний письменник, він став забутим, непотрібним. Як зазначає Володимир Панченко, листів за роки війни в архівах немає, але, зберіглися коментарі того часу, в яких автор доволі оригінально виражає своє буття: “Коха дістає портфель закордонних справ (заробіток)... Я дістаю портфель внутрішніх справ (замітання хат, латання черевиків, миття посуду) і портфель земельних справ (бешування, підрізання, сульфатування і т.і.)” [13, с. 91]. Цікаво на даному прикладі компаративно зіставити текст і деконструктивні авторські втручання до нього, які повністю реконструюють значення прототексту. Через прагматичний зміст автокоментаря як метажанра “відбувається процес розгортання основного тексту, його інтерпретації автором і підготовки до сприйняття адресатом” [14, с 1]. На фоні художнього зіставлення “високого” з “низьким”, мареного з дійсним, найбільш виразно проявляється трагедія людської особистості...

Одразу після війни письменник з дружиною роблять спроби емігрувати до Америки. “Після всіх перетрубацій, викликаних реалізацією у 1945–1946 рр. ... політичне обличчя українських емігрантів істотно змінилося” [8, с. 13]. З Винниченком встановлюється листування. Листування й автокоментарі до них вже майже не несуть політичного характеру; і хоча автор продовжує стисло інтерпретувати листи, надаючи їм власну оцінку, тон в них відображається інакший: більш оптимістичний, гармонійний, позбавлений гіркої сатири... Володимир Кирилович переважно коментує розмови про публікації, збірки, творчі досягнення; критика не містить негативних конотацій, стає

більш об'єктивною: “Лист від молоді (Лист і 2 ч. “Юнацької боротьби”. В журналі маленька стаття “Чого забули про Вол. Винниченка?”). Після песимістичних, майже безнадійних листів цей лист і книжечка війнули свіжістю... Хто знає: може ж не вся нова еміграція така густо дискордистська, не вся складається з хворобливо наїжджених однобічників?... Хто знає?” [15, с. 54]. Даний коментар умовно можна поділити на дві частини: документально-інтерпретаційний та художній, де у першому домінуюче місце посідають бібліографічно-інтертекстуальні елементи, а у другому – їх авторська оцінка у вигляді риторичних роздумів, в яких письменник сподівався на краще в налагоджені позитивних стосунків з емігрантами, водночас вже не сподіваючись отримати від них руки допомоги чи будь-яких лаврів.

На наш погляд, авторські коментарі Винниченка без чітких меж переплітаються з прототекстом; завжди після зазначення подій автор намагався дати їм оцінку, прокоментувати їх, доповнити документальними джерелами. Чіткість, хронологічна послідовність, легітимність метатексту – риси, які пройшли й крізь всю художньо-документальну творчість Володимира Кириловича: від опису подій до їхнього авторського обґрунтування. В ході аналізу життя героя відчувається сильна особистість, безкомпромісна, бунтарська натура гострого критика, в ході автокоментарів – самотня, творчо невизнана. Саме з міжтекстових нотаток, хронологічно уведених до сюжету, поступово відкриваються ті кризові моменти світогляду письменника, які пізніше сформує чи деконструює його життєві чи суспільні переконання. Простежуючи авторські втручання поетапно, ми намагалися встановити умовну трансформацію жанру, в якій проглядається еволюція від політичного коментаря до художнього (хоча, “чистих” втручань на жодному етапі складання щоденника не було), від бунтівного образу героя до примиреного, від зміни негативно-конотативної критики на більш об'єктивну. Слід зазначити, що в основі даних джерел автокоментар не є ретроспективним, оскільки відображає події в час написання щоденника, тому роль автора як всюдиприсутнього персонажа в часопросторі тут не зберігається. Отже, автокоментар у художньо-документальній творчості В.К. Винниченка є гострим знаряддям для самовираження та самоаналізу митця, що не просто фрагментарно крапляється в межі прототексту, але й несе комунікативну, інформаційну, інтерпретаційну функцію з елементами прототекстової діалогічності чи деструктивності. В основі дослідженого метажанру перш за все лежить світогляд письменника, система його моральних, духовних, літературних та політичних переконань.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

1. Косиков Г.О. принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сборник. – М.: МГУ, 1976. – С. 65 –

76. **2. Ётов А.** Другая половина монеты <http://www.ozon.ru/context/detail/id/198662/#persons> **3. Панченко В.** Марксист, который хотел остаться украинцем // День. – 2000. – № 162. – С. 5. **4. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2000. – № 3. – СС. 154; 161. **5. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 64. **6. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2000. – № 5. – СС. 57; 59. **7. Сиваченко Г.** Кому повім печаль мою? // Київська старовина. – 2000. – № 3. – С. 152. **8. Кульчицький С.** Володимир Винниченко. – К.: Альтернативи, 2005. – 356 с. **9. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2000. – № 6. – СС. 83; 89. **10. Бахтин М.** Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 541 с. **11. Гаспаров М. Ю.М.** Лотман и проблемы комментирования <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/gasp6.html>. **12. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2001. – № 1. – СС. 96; 108. **13. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2001. – № 4. – С. 91. **14. Мурзо Г.** Метатекст в тексте А.Н. Бенуа. <http://www.edu-zone.net/show/63418.html>. **15. Винниченко В.** Щоденник // Київська старовина. – 2003. – № 2. – С. 54.

Current article focuses on the investigation of typology, poetic and structure of V. Vinnichenko's author commentaries comparing with his Diary works written during emigration period that started from the end of 20-th years of the XX-th century and lasted till the beginning of 50-th. Author used suggested genre in a form of metatext's margins for mostly describing people and political events as metanarrator and intertextator of abstruse passages or words. The analysis of our research confirms the specific significance that author commentary is a genre of literature that enlarges our fields of view about personality both in literary and documental way.

УДК 821.161.2 – 94.09."18"

В.Ю. Пустовіт

МЕМУАРИСТИКА І НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО ЯК КОД НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Бурхливий і неоднорідний розвиток третього тисячоліття ставить перед дослідниками нові завдання, які потребують нагального розв'язання. Актуальність пропонованої статті зумовлена вивченням націєтворчого дискусу української письменницької мемуаристики XIX століття саме з позицій національної ідентичності. Поняття національної ідентичності тісно пов'язане з такими концептами як національна свідомість, самосвідомість, тобто сприйняття особою себе як частини

національної спільноти. Ці проблеми зацікавлювали письменство якраз і в XIX столітті, варто навести прізвища М. Максимовича, О. Бодянського, М. Костомарова, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, Б. Грінченка, І. Франка, М. Грушевського тощо. Період кінця XIX століття був новим злетом для визрівання об'єктивних умов реалізації національної ідеї як цілісного образу України, і українська література першими творами нової епохи відгукнулася на цей прорив.

Актуальні питання націєтворення у всіх зазначених аспектах зацікавили таких світових учених як Г. Гегель, І. Кант, Х. Ортега-і-Гасет; в Україні й українській діаспорі – В. Антонович, Ю. Бойко, В. Винниченко, Д. Донцов, В. Липинський, І. Лисяк-Рудницький та інші. Проблема знайшла втілення у наукових роботах сучасних дослідників: В. Іванишин, П. Кононенко, Ю. Римаренко, Н. Шумило тощо. Таким чином, національна ідентичність – це усвідомлення людиною своєї належності до певного етносу, нації, усвідомлення своєї близькості з нацією, спорідненості з нею тощо.

Визначаючи національну ідентичність письменника, О. Веретюк подає цілу низку факторів, які впливають на це “найвагоміші серед них – мовний, географічний, культурний, державний, ідеологічний, релігійний та фактор історичної пам'яті. При цьому варто зазначити, що про письменницьку ідентичність як органічну єдність можна говорити лише тоді, коли національна ідентичність автора-індивіда та національна ідентичність його творів повністю збігаються” [1, с. 69].

Розглянемо ці фактори на прикладі творчості й діяльності Івана Нечуй-Левицького, адже активна громадська позиція письменника припадає на період визрівання національної ідеї, тобто 60-ті роки XIX ст. Митець заявив про свої погляди і позиції щодо українства такими роботами як “Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності”, “Українство на літературних позвах з Московщиною”, “Сьогочасне літературне прямування”, “Школа повинна бути національна”, “Сорок п'яті роковини смерті Тараса Шевченка”, хоча всі вони були написані у різні роки діяльності, вони засвідчують прагнення І. Нечуя-Левицького до розбудови й пробудження національної свідомості українства. Підтверджується це і в мемуарній спадщині митця, зокрема в листах. Слушними є зауваги, щодо епістолярної спадщини І.С. Нечуя-Левицького, адже це “важливе джерело для дослідження життя і творчості письменника – в значній мірі маловідома і ще повністю не зібрана” [2, с. 523].

Мемуаристика письменника представлена такими біографічними матеріалами: “Життєпис Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим”, “Уривки з моїх мемуарів та згадок в Богуславському училищі”, а також листів.

У “Життєписі...” письменник згадує про батьківську науку, бо “Батько мій любив рідний край, все було нам говорити, що на Україну дуже насіли польські пани та жида, що Московщина заїдає наш язик і

національність, все розказував нам українську історію; було як їдемо з ним в Корсун, то все було нам показує Різаний Яр та могили під Корсунем, де була битва Богдана Хмельницького з поляками; показує Наливайків шлях, що повертає з Корсунської дороги на село Петрушки” [2, с. 8]. Згодом ця наука знайде відображення у публіцистичних виступах письменника проти насадження російськомовної політики. Батько Нечуя-Левицького був людиною освіченою і багато уваги приділяв освіті дітей і селян, наголошуючи на навчанні рідною мовою: “Проповіді замолоду він [батько. – прим. наша. – В.П.] говорив по-українській, записав їх і послав до митрополита. Митрополит оддав їх на суд в духовну академію Київську; в академії сказали, що язик проповідей не достоїн церковної кафедри. Перед його смертю я привіз йому зі Львова євангелію Кулішевого українського перекладу; він був дуже радий і казав мені дістати і українську біблію та привезти йому. В батька була українська історія Маркевича та Бантиш-Каменського, літопис Самовидця, котрі я поперечитував, приїжджаючи додому на вакації” [2, с. 8].

Вже будучи студентом Богуславського училища майбутній письменник згадував, як “Основа” розворушила українські питання. Студенти були дуже цим усім зацікавлені, і змаганням не було кінця. Українці переживали свої національні та літературні питання, але стріли в великоруських студентах велику опозицію. Всі вони, окрім трьох, стояли проти права української національності та літератури” [2, с. 15]. Саме у цей час у молодого ще Нечуя виникла думка писати твори українською мовою для опублікування в “Основі”, але часопис швидко перестали видавати. Не було духовної підтримки з боку викладачів, Нечуй згадує: “Між професорами в академії не було й духу українського. Один професор сказав на лекції таку штуку: “Для інтересів государства добре було б спалити українську літературу і білоруську, якби вона з’явилась на світ...” [2, с. 16].

У листі до Олександра Кониського (1876 рік) Нечуй-Левицький подає автобіографію, згадуючи роль батька у становленні його національного світогляду, зазначаючи: “В нього (в батька.-прим. наша. – В.П.) була вже українська ідея, що рідко трапляється між українськими священниками” (виділення наше. – В.П.) [2, с. 263].

У тому ж році в листі до О. Кониського письменник жалівся на втому, але при цьому був занепокоєний станом видання книжок, наголошуючи на своїй просвітницькій місії: “Та треба кінчати українську історію, а там... починати читанку для сільських дітей, бо в Києві люблять накладати і справді Veto, а до роботи не дуже квапляться...” [2, с. 271].

У листі до Павла Житецького письменник говорить про національні питання, які стали порушуватись провідними діячами: “Київська “Заря” говорить потроху про національні справи, але неспівірно. Вона звіщає, що в Харкові вийшла народна книжечка “Лист

до хліборобів про жучка хлібоїда” і рекомендує земствам розсилати в волості. В Києві вийшла книжечка “Співомовки” Руданського. Одеська “Правда” за тиждень перед смертю надрукувала статтю – саму правдиву і сміливу, щоб дали право українській літературі і ввести україн[ський] язик в народні школи. Про це останнє діло постановило і Чернігівське земство, щоб ходатайствувати об цім перед міністром просвіти” [2, с. 282]. Про це ж саме сповіщав Нечуй і Миколу Костомарова [2, с. 284].

У листі до Наталії Кобринської письменник залучав її до громадської роботи, підтримуючи її ідею видавання альманаху: “Зміщайте в альманасі більше статті про жіноче питання: ця річ буде корисніша і швидше допровадить до доброго добутку, тим більше, що Ви, добродійко, таки дужі в наукових начерках, дужчі, ніж в белетристиці” [2, с. 339].

Багато уваги Нечуй-Левицький приділяв питанням освіти, зокрема мовним проблемам. Так, у листі до П. Стебницького письменник радить видавати книжки для народу тією мовою, яку він розуміє, “Бо народні книжки – це книжки педагогічні, от-як шкільні ученики. Недобре робе й “Вік”, видаючи отак само книжки для народу, та ще й галицькі без зміни галицької мови” [2, с. 456]. Ця ж проблема порушується і в листі до Б. Грінченка, де наголошується: “Ви в правопису пішли за старими письменниками. Я вкупі з Старицьким, Кропивницьким, Карпенком, Кримським, Милославським, Коцюбинським і т.д. пішов за народною мовою” [2, с. 457]. Про те, що видавництва навмисно перекручують авторську мову творів Нечуй скаржився і М. Коцюбинському, наголошуючи на шкоді, яку заподіяно українській літературі: “Звичай змінять мову в авторів – це звичай тільки український. Це наш страшний український і н д и в і д у а- л і з м, в котрому затаїлась велика доза деспотизму. Тепер наші газети пишуться не українс[ькою] мовою, а галицькою. Вийшло же, що ці газети пошкодили нашій літературі, одбили й одхилили од наших газет і книжок широку публіку й навіть ту, що читає й купує українські книжки” [2, с. 464].

Щиро радіє митець листу від незнайомця з С. Петербурга, який пише: “Хай живе наддніпрянська мова в літературі, як мова нашого віковичного центру національного життя. Хай гинуть усякові недоладні архаїзми та провінціалізми під пануванням наддніпрянської мови. Але ж чужомовність та усякові варваризми, на шкоду нашій такій багатій та мелодійній народній мові, так уже в’їлись в мову наших інтелігентів, що це тільки б визнав добрий народний словарь” [2, с. 472 – 473]. Для кращого засвоєння своєї, рідної мови Нечуй-Левицький підготував до видання “Граматику українського язика” та словник, які були надруковані у вересні 1914 року, що також було на часі. Про необхідність цих видань автор писав у листі до О. Барвінського (січень 1915 р.) [2, с. 492 – 493].

Продовження розв’язання питання вільного існування української мови розкрито у листі-зверненні до Британського біблійного товариства

(жовтень 1907 року), де зокрема зазначається: “Посему я обращаюсь к Вам, милостивый государь, с покорнейшей просьбой не только от себя, как переводчика библии на украин[ский] язык, но и от моих земляков, чтобы следующее издание перевода библии на украинский было здано не на галиц[ком] наречии, а на украинском языке, по рукописям Кулиша и моим, с соблюдением правописания Кулиша (а не Желяховского, не принятого в Украине), примером в так[ом] виде, как напечатан перевод евангелия Кулиша в 1876 и в 1881 г. в Львове и Вене. Об этом я уже писал проф. Пулюю и от себя и передавал просьбу украинцев” [2, с. 474].

Вітаючи Марію Заньковецьку з 25-ти літнім ювілеєм творчої діяльності письменник наголосив на важливості театральної діяльності народної артистки і її роллю в утвердженні рідної мови на сцені. Нечуй наголошував: “Ви своїм високим талантом, своїм артистизмом додали багато блиску українському театрові і добули до його честь і славу навіть меж людьми, неприхильними до українського письменства і його розвитку.

Український театр допоміг нам і в справі українського письменства, та й в справі підняття значіння самої загнаної й занедбаної української мови, показавши для нашого громадянства її письменську вартість й соціальне значіння” [2, с. 476].

І. Нечуй-Левицький паралельно провадив націєтворчу ідею, і в листуванні з однодумцями, і у публіцистичних виступах. На думку І. Абрамової “Початок осмислення Нечуєм національних проблем слід пов’язувати не зі статтею “Сьогочасне літературне прямування”, як традиційно вважають, а з надрукованою в журналі “Правда” десятьма роками раніше (1868) рецензією на п’єси Марка Онука “Мотря Кочубеївна” та Михайла Старицького “Малоруська опера”. Тут висловлено народницьке розуміння літератури як фактора виховання національної свідомості на основі історичної пам’яті, а також дано актуальну політичну оцінку гетьманові І. Мазепі” [3, с. 56]. Для досліджуваного нами періоду характерними проблемами, що непокоїли всю свідому українську громадськість були: мовні, етнічні, культурні та літературні. Саме І. Нечуй-Левицький висвітлив своє бачення поняття “національний характер” у художній творчості, маємо на увазі твори на соціально-побутові теми (“Кайдашева сім’я”) та історичні романи (“Гетьман Іван Виговський”) тощо. І. Абрамова наголошує також, що “За його (І. Нечуй-Левицького. – прим. наша. – В.П.) дійової участі громадівський рух і народницька ідеологія почали формувати філософію національної ідеї, завдяки якій Україна в плині історії постала як окреме явище, як суб’єкт історії” [3, с. 57].

Побіжний огляд мемуарної спадщини видатного прозаїка України І. Нечуя-Левицького довів, що протягом життя митець не позбувся своїх мрій, думок щодо відродження національної мови, літератури, української державності тощо.

Література

1. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) // Слово і час. – 2005. – № 12. **2. Нечуй-Левицький І.** Зібрання творів у 10 томах Т. 10. – К., 1968. **3. Абрамова Інна.** Біля витоків української ідеї (Нечуй-Левицький і “формально-національний” напрям) // Слово і час. – 1999. – № 12.

In this article the author is looking through the memoirs of Ukrainian writer of XIX century I. Nechui-Levytskyi from position of nation foundation. Most attention have been concentrated on a problem of national identity.

УДК 821.161.2–94.09

І.Л. Савенко

ОБРАЗ УКРАЇНИ І СПЕЦИФІКА ВИРАЖЕННЯ РОЗУМІННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ ІВАНОМ ФРАНКОМ У ТВОРІ Я. ГРИЦАКА “ПРОРОК У СВОЇЙ ВІТЧИЗНІ”: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Україна сьогодні, перетинаючи сімнадцятилітній рубіж незалежності й суверенності, знаходиться у драматичному становищі. Для української нації зараз, як ніколи, актуальним постає питання пошуку своєї ідентичності, без якої Україна у світовій спільності буде розглядатися лише як держава із величезними соціальними, політичними та економічними проблемами. Проте, з іншого боку, саме ці зміни можуть підштовхнути українство до радикальних змін.

Займаючи відносно вигідне географічне положення у Європі, Україна може стикнутися із Європою не тільки як із прекрасним мистецтвом, філософією, образом життя, але й як із могутнім та агресивним континентом. А тим більше, у Східній Європі, де такі завоювання супроводжувалися агресивним войовничим духом.

Сьогодні літературознавча наука знаходиться у тісному зв'язку із різними науковими галузями людської діяльності. У світлі бурхливої межі ХХ – ХХІ століть особливо важливим постає зв'язок науки про літературу із історією. Письменники-біографи або документалісти часто не можуть обійтися без конкретних історичних даних, що їх пропонує історична наука. А історик бере до уваги розвиток літературного процесу, в якому найперше відбиваються зміни, якщо вони відбуваються у суспільстві.

За наслідком логіки історичного процесу, розуміння ходу розвитку української нації сучасними фахівцями бачиться в двох

аспектах: так звані “модерністи” й “примордіалісти” [1, с. 67 – 68], а щодо української ідеї і проблем націєтворення, то виділяються “традиціоналісти” й “ревізійністи” або “новатори” [1, с. 68]. Проте, саме “націоналізована” історія може дати правильне уявлення про правомірність і правонаступність духовного спадку державою.

У сучасній українській літературі (зокрема, документально-біографічній та історико-документальній прозі) звернення до “національної парадигми” дозволяє правильно організувати фактичний матеріал і зробити логічні підсумки. Закономірний постає висновок із цього твердження: українська література має залишити “застаріле” розуміння “національної історії”, що не дає їй повно розвиватися серед інших світових літератур; з іншого боку треба терміново шукати розв’язання цієї проблеми. Компромісу бути не може. Погодимось із думкою, що постійні “вдосконалення” національної парадигми, “поволі переходячи від пропагування українського державо- та націєтворення в 1990-х до святкування Переяславської угоди в 2003–2004 роках і термінового повернення до національної ідеї після Помаранчевої революції” [2] не дадуть кінцевого результату.

Тому сьогодні документально-біографічна проза, що межує із історичною наукою, має уникати застарілих історіографічних традицій. На думку історика і письменника Я. Грицака, і сьогодні в масовій свідомості українців досить відчутним є протистояння між “радянською” (або “російсько-радянською”) та “українською традиційною” (або “українською національною”) версією як історичного, так і літературного розвитку [3, с. 60 – 70].

Загальносвітова тенденція у виробленні “національних літератур” спирається на ту негативну позицію, що призводить до визначення національного “Ми” через “іншування”, тобто, за виразом сучасного критика Г. Касьянова, “через творення негативних образів “Інших” [4]. Але українська сучасна документалістика до цього “іншування” нашаровує ще й “іншування” свого власного, ідентичного. Це дуже часто призводить до того, що розуміння літературного розвитку звужувано зводиться, за висловом Я. Грицака до “історії україномовної та національно свідомої української еліти” [3, с. 72.].

Ми бачимо, що такий розвиток літературного процесу змушує істориків і біографів втискувати завдання історично-літературознавчого синтезу до політичних термінів або суспільно-політичних реалій. “Соборність” України у такому випадку постає механічною і штучною. Зведення завдань “національної ідеї” до боротьби виключно за здобуття незалежності, позбавило різноманітності суспільний процес. Тому варто більше уваги звернути на різноманіття “національної ідеї”, аніж зводити її до одного положення, що неодмінно знову призведе до протистояння національних і класових нарративів.

З огляду на все вище сказане, історик, що звернувся до літератури, треба бути “космополітом” і не розпорошувати себе по

“мікроісторія”. Проте у творі Я. Грицака “Пророк у своїй вітчизні”, присвяченій І. Франкові, вимальовується не так звана “постнаціональна” історія, а документально-біографічна історична оповідь, національна історія, збагачена множинністю нарративів, що доступні баченню як історика, так і біографа-документаліста.

Намагаючись відійти від “авторитетних прототипів” історичного розвитку, усунути традиційний історичний міф і наблизити українську історичну свідомість до нової європейської нації, ключовим моментом для Я. Грицака, автора-історика й літератора стає той факт, що Іван Франко народився на межі ХІХ – ХХ століть в Галичині, у тому регіоні, який завжди відіграв особливу роль у націєтворенні.

Намагаючись уникнути негативної світової тенденції “іншування”, історик-дослідник відкидає намагання звести можливість розвитку описуваних ним історико-літературних подій до єдино можливого варіанту, який давно відомий. Він не обмежує роль І. Франка “національним проповідником”, який, як зазначено в анотації до книжки, “ставив собі за мету перетворити руське селянське суспільство на українську модерну націю, стільки ж правда, скільки було її в радянському франкознавстві, яке силкувалося подати “Каменяра” винятково як “революціонера-демократа” [6, с. 4].

Звертаючись до жанру “мікроісторії”, письменник постає отим “космополітом”, що глобально охоплює значення “національної ідеї”. Саме це дає можливість змалювати постать І. Франка, як “борця” за національну ідею “розбронзовано”. “Іншування” першочергово утворюється на рівні побутової свідомості, тому книжка Я. Грицака, за принципом своїм будучи науковою монографією, адресована не лише науковцям.

Образ І. Франка за часів тоталітарного літературознавства малювався як “інтернаціональний” або “революційно-демократичний”. Будь-які прояви своєї ідентичності або будь-який натяк на подію чи участь І. Франка в українській національній історії нещадно стиралися із мапи біографії митця. Його ім’я стало зручним символом: у молоді роки І. Франко захоплювався марксизмом, брав участь у соціалістичному русі. Але у радянські часи з біографії Каменяра було викреслено ті факти, що свідчили про те, що в зрілий період творчості письменник був прихильним до українського націоналізму й гостро критикував Маркса. Письменник, який помер у 1916 році за рік до Жовтневої революції 1917 року, позбавив себе плямування “антикомуністичним ставленням”.

Для Я. Грицака І. Франко першочергово не інтелектуал, а, швидше, інтелігент. Таке рішення автор мотивує тим, що вибір шляху інтелектуала прирівнювався до зради. Особливу увагу Я. Грицак звертає на те, наскільки такий вибір був відповідальний і як він дозволив І. Франкові стати “каталізатором” розумової праці в Україні того часу.

До теми “українського націоналізму” Я. Грицак звертався за два роки до виходу “Пророка у своїй вітчизні” в історичних есеях “Страсті за

націоналізмом” [5], де головним питанням постала тема української ідентичності та процесу формування нації.

“Зрозуміло, що під націоналізмом розуміють різні речі, бо сам він, як і кожне суспільне явище, є дуже розмитим і погано означуваним феноменом. У найбанальнішому сенсі його вживають на позначення нетерпимости, шовінізму й етнічної виключности. Власне такого націоналізму – байдуже якого – українського, російського чи кримськотатарського, – в Україні дуже мало. Якщо ж говорять про націоналізм в академічному сенсі, то мають на увазі щось інше: йдеться про певну ідеологію та пов’язані з нею політичні практики, які виникли наприкінці XVIII ст., в добу Французької революції, а з часом стали універсальним принципом політичної організації сучасного (“цивілізованого”) світу. Ця ідеологія зводиться до віри в те, що все людство природним чином поділено на нації, кожна з яких має особливий характер, кожна людина мусить ідентифікувати себе з нацією заради власної свободи та самореалізації, а лояльність до нації посідає найважливіше та найперше місце серед усіх можливих лояльностей (до сім’ї, релігії, класу, партії чи статі)”, – зазначає Я. Грицак [5].

Автор впевнений, що українська нація володіє достатнім потенціалом націоналізму, що міг би забезпечити “потрібний мінімум політичної стабільності в державі” [5]. Проте тотальна невизначеність цього феномену змушує автора зауважити про те, що він є дуже розмитим і “погано означуваним”. Я. Грицак, наприклад, пропонує “вживати розширене визначення націоналізму – як певного світогляду, котрий уважає, що весь світ природно поділено на нації та що нація й національна ідентичність є найважливішими принципами, котрі організують модерний світ і модерну людину” [5]. Проте поліморфність і багатогранність націоналізму дає змогу цьому феномену виявлятися зовсім несподівано й непередбачувано.

Найбільш повно образ України та специфіка вираження франкової національної ідеї представлена у розділі, що дублює назву книги “Пророк у своїй вітчизні”.

Важливим для біографа стає той факт, що у середині 1880-х років Галичину поступово опановує українофільська орієнтація, яка переважає русофільську: “Це не була ще остаточна перемога. Але це був початок зміни в загальному балансі сил різних національних орієнтацій у руському таборі” [6, с. 411]. Розглядаючи її причини, автор звертається до історії біографії І. Франка цього часу: він був двічі ув’язнений, літературно цькований і підданий вселюдно осміянню. Але літературний талант і українське слово І. Франка не дозволили українофільській орієнтації втратити свою динамічність. Це є свідченням того, що тодішній світовий націоналізм був зорієнтований на вираження різних аспектів інтелектуального життя, де мовне питання відіграло надзвичайно важливу роль.

Я. Грицак звертає увагу на один помітний факт: переспів-пародію І. Франка “Де єсть руська вітчина?” на однойменний вірш І. Гушалевича, у якій “Русь”, на відміну від оригіналу, виступає символом бідності, ганьби і соціальної несправедливості.

Порівняймо [6, с. 413]:

І. Гушалевич “Де єсть Руска Вітчина?”

Де єсть Руска Вітчина?
Де пшениці, ячміна
И де жита єсть досить
Куди голод не гостить
На на на на на на
Ой там руска Вітчина!
Де молоко, медь тече,
Ліс, діброва, луг цвіте
Там де гори, долини
И тучний скот пасе
На на на на на на
Ой там руска Вітчина!
Там єсть з чого шаблюки
Уклепати на врага,
Ой там і сіль єсть своя
Нею солить чужина
На на на на на на
Ой там руска Вітчина!
Де Сян, Дністер і Буг реке,
Порогами Дніпро трясе,
Де широкі суть степи,
Де гуляють козаки
На на на на на на
Ой там руска Вітчина!*

Іван Франко “Де єсть руська вітчина?”

“Де єсть руська вітчина?
Де пшениці, ячмена?
І де жита єсть досить,
Куди голод не гостить?”
Ой, ні-ні! Ой, ні-ні!
Зовсім в іншій стороні.
“Там, де воля, власний суд,
Де науки все цвітуть,
Де в достатку кожний стан,
Кожний в своїй хаті пан?”
Ой, ні-ні! Ой, ні-ні!
Зовсім в іншій стороні.
“Де ж та руська вітчина?”

“Де всі п’яні без вина,
Де голоден оре хлоп,
Де всі смирно хилять лоб”.
Ой на-на! Ой на-на!
Там-то руська вітчизна.
“Де плює на правду лож,
Де пророком стати мож
Без знання і без ума,
Хоч ще й видержки нема”.
Ой на-на! Ой на-на!
Там-то руська вітчизна.

Цей пафос підсилений написанням І. Франком слова “Русь” з маленької літери, що є вираженням сміхотворності й позірності її положення. Таким чином, відбувається процес десакралізації “святої Русі”.

У цій же пародії з’являється образ України, що є антитезою десакралізованого образу Русі. Він символізує образ майбутньої вітчизни. Саме таке протиставлення відчувається в контексті протиставлення русофільства та українофільства, яке, проте, неправильно сприймається тими, хто аналізує і співставляє ці два вірші. І. Гушалевиц під “Руссю” мав на увазі Україну, бо був близький до українофільства. “З іншого боку, – зазначає Я. Грицак, – образ України як консервативної утопії не був чужим й українофільському рухові. Його розвивав один із найбільших українофільських авторитетів Пантелеймон Куліш, котрий у 1880-х роках намагався впливати на розвиток подій у галицько-руському таборі й навіть підпорядкувати собі Белея та інших радикалів. Критикуючи Наумовича і Гушалевица, Франко так само не щадив острот в адресу Куліша за його образ “хутірної України” [6, с. 413].

Отже, І. Франко, сповідуючи українофільські ідеї, витворив образ України, що відповідав його ідеологічним запитам і віянням доби: цей образ виступає непереможним і неминучим. Образ універсальний для І. Франка, співмірний із всесвітніми цінностями, такими, як боротьба “всіх проти будь-якого гніту”.

Я. Грицак задля ширшого розуміння образу України у творчості І. Франка порівнює його із аналогічним образом у спадщині Т. Шевченка. Він робить такий висновок: “У парадоксальний спосіб у Шевченка є Україна, але ще немає українців. Його ідеологічна батьківщина залишається малозаселеною – роль її населення виконували, як і в народній творчості, зміфологізовані козаки. Франкова ж концепція України густо заселена “новими людьми при роботі” – свідомими селянами, інтелігенцією, жінками, робітниками. Вона є радше соціальною, аніж етнічною категорією. Його принагідні висловлювання

на цю тему показують, що за певних обставин “горожанином краю” могли бути навіть галицькі євреї” [6, с. 414].

На думку Я. Грицака, І. Франко постає своєрідним “космополітом”, який виступає за солідарність із “народними ідеалами”. Проте ці солідарність має настільки розмиті межі, що “вона імпліцитно передбачає існування суспільного авторитету, котрий вирішуватиме застосовність цього критерію у кожному конкретному випадку” [6, с. 414]. Тобто, таким авторитетом виступає людина-інтелігент, який і пропонує такий критерій. Християнізований образ України, оминувши національну орієнтацію, так і залишився для русофілів порожнім місцем.

Постає інше питання: що може інтелігент-Франко запропонувати селянству? Відповідь Я. Грицака на це питання проста: “Чесно кажучи, окрім соціальної демагогії, небагато” [6, с. 417]. Констатується цей факт дослідником через те, що у Т. Шевченка образ України порівнюється із великою батьківщиною, ланом, на якому працює селянин. А в І. Франка селянин виступає в образі наймита, що працює на чужій ниві. Проте висувається одне зауваження: ця нива стане його власністю, коли прийде “буря-революція”. Тобто, образ України, що постає як селянський земельний лан, має у І. Франка соціалістичне забарвлення, що здобувається спільними зусиллями й обробляється колективною працею.

Чому ж селянин не приймає такого трактування образу України-лану? Бо “цей поетичний образ навряд чи міг будити селянську уяву. Пов’язання нової батьківщини з революційними перетвореннями могло викликати здоровий селянський скепсис” [6, с. 418]. І справді, коли галицькі радикали отримали змогу відкрито пропагувати свої ідеали, вони заохочували селян лише матеріальними вигодами. Проте, вони дали змогу селянам покидати “національний прапор” тоді, коли він завдасть матеріальних втрат, і переходити до ворожого табору. Отримавши поразку, радикали почали спиратися на історичну традицію.

Розуміння такого ходу подій яскраво подано в історичній повісті І. Франка “Захар Беркут”, що була популярна серед тогочасного селянства. Неологізм-слово “громада”, введене І. Франком, дорівнювалося ним до західноєвропейського “соціалізму”, яким письменник був тоді захоплений. Тухольці визнають єдину владу – владу своєї громади, що для них втілюється в образі місцевого знахаря Захара Беркута.

Я. Грицак наголошує на тому факті, що для Захара Беркута було важливим одне бажання: віддати своє життя на відновлення громадських порядків на рідній Тухольщині. Помітним є то, що головним ворогом Захара Беркута виступають не монголи, а місцевий боярин Тугар Вовк, який у найвідповідальніший момент перекидається до ворожого табору. Проте перемога за тухольською громадою.

Радість від перемоги затьмарюються близькою смертю 90-річного Захара Беркута, якій на смертному одрі звертається до односельців. Прощальне слово Захара Беркута є символічним посланням І. Франка до

українських селян, де він оповідає про своє бачення держави для селян. Я. Грицак пише: “На перший погляд, передсмертна візія Захара Беркута – це ще одна ідеологічна утопія інтелігента, написана для інтелігентів. Її вкладено в уста людини, яку можна вважати прообразом інтелігента ХІХ століття: він був особою вченою, бо свого ремесла мусив учитися, до того ж подорожуючи по великих містах; його влада в громаді базується не на вищому соціальному походженні, а на його знанні” [6, с. 420].

Варто відмітити ще декілька моментів. Окремі моменти промовляються спеціально для селянина, коли говориться про візію-утопію майбутньої держави. І ця віра базується на вірі в історичний прогрес.

Але на історичний прогрес накладається минулий досвід традиційного суспільства. Захар Беркут наголошує на повторюваності досвіду з минулого. Таким чином, минуле виступає матрицею людської поведінки. Соціалізм, на який спирався І. Франко, пишучи свою повість, нібито належав до давніх порядків, що йшли від громад.

Про новий лад проголошує не юнак Максим чи його молода кохана Мирослава, а 90-річний старець. Зрозуміти такий хід можна, знаючи, що традиційний досвід недовірливо ставиться до нововведень і нових людей. Нововведення, на думку І. Франка, обов'язково має спиратися на традицію.

Громадські звичаї для І. Франка – понад усе, бо вони йдуть із минулого. До речі, Данило Галицький, що князував на той час, жодного разу не з'являється у повісті. Крім того, князь, який віддав тухольські землі Тугару Вовку, не зміг захистити тухольців від небезпеки, постає у негативному світлі із згадок про нього персонажів. Проте із захопленням Захар Беркут описує Новгород і Псков, міста-республіки, що протиставлені І. Франком абсолютній монархії й образу Данила Галицького. Отже, соціалізм, на думку І. Франка, був закорінений у галицькому минулому.

Таким чином, історична повість “Захар Беркут” І. Франка, на думку Я. Грицака, як й інші твори, присвячені питанням “національної ідеї”, були дуже популярними серед селянства, й вона стала єднальною ланкою між селянами та інтелігенцією, де вони могли об'єднати свої спільні принципи.

Література

1. Касьянов Г. “Націоналізація” історії: нормативна історіографія, канон та їхні суперники (Україна 1990-х) // Українська історіографія на зламі ХХ і ХХІ століть: Здобутки і проблеми / за ред. Л. Зашкільняка. – Львів, 2004. – 406 с. – С. 67 – 68. **2. Плохій С.** Уявляючи ранньомодерну Україну // Критика. – 2005. – Ч. 9. **3. Грицак Я.** Як викладати історію України після 1991 року? // Українська історична дидактика: Міжнародний діалог (фахівці різних країн про сучасні українські підручники з історії): 36. наук. ст. – К.,

2000. – С. 69 – 70. **4. Касьянов Г.** Націоналізація історії та образ Іншого // Критика. – 2006. – Ч. 1 – 2. **5. Грицак Я.** Страсті за націоналізмом. Історичні есеї. – К.: Критика, 2004. – 344 с. **6 Грицак Я.** Пророк у своїй вітчизні. І. Франко та його спільнота (1965 – 1886). – К.: Критика, 2006. – 632 с.

In article author in history and literary aspect considers the Ukraine image and specific character of expression of national idea of Ivan Franko in literary work by Jaroslav Gritsak “The prophet in its fatherland”

УДК 821.161.2 – 1.09 (477.61) “199/200”

О.В. Сидорова

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ У ПОЕЗІЯХ МОЛОДИХ АВТОРІВ ЛУГАНЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Біблія являє собою найдавнішу пам’ятку світової писемності, що в усі часи надихає на творчість письменників різних країн світу. Протягом багатьох століть поети і прозаїки зверталися до вічних тем та образів Святого Письма, філософськи переосмислюючи їх та утворюючи нові оригінальні твори. Серед видатних діячів української літератури, що використовували у своїй творчості біблійні мотиви, можна назвати імена Тараса Шевченка (“Великий льох”, “Ісаїя. Глава 35”), Івана Франка (“Мойсей”), Лесі Українки (“Самсон”, “На руїнах”), Ліни Костенко (“Давидові псалми”), Івана Драча (“Чорнобильська Мадонна”), Івана Багряного (“Сад Гетсиманський”) та ін.

Сучасна українська поезія, зокрема поезія Луганщини, репрезентована постатями багатьох молодих талановитих і перспективних поетів, творчість яких характеризується ускладненістю естетичних, жанрових та стильових пошуків. Особливе значення надається певному образу-символу, який увиразнює в собі минуле, священне і дає можливість митцям зіставляти культурно-естетичну дійсність з ідеальною субстанцією. Із цієї позиції стає зрозумілим особливий потяг письменників української молоді генерації до зображення сакральних образів Біблії та використання християнської традиції у своїй творчості.

Творчість молодих поетів Луганщини є недослідженою в даному аспекті. Мета даної розвідки: перша спроба розгляду особливостей інтерпретації біблійно-християнських мотивів та образів у поезіях молодих авторів.

За визначенням Я. Поліщука, біблійно-християнська символіка “азнала певної ревізії світоглядно-естетичних вартостей: по-перше, світ Біблії символізує для новочасного поета усталені, традиційні критерії найзагальнішого, філософського порядку. Вони можуть бути своєрідним підґрунтям у пошуку сутнісного, у втіленні найзагальніших засад буття і свідомості людини; по-друге, йдеться про засади Віри, про пошуки в цій царині на протывагу суспільному та особистісно-духовному самоствердженню; по-третє, залучення біблійної символіки означає входження у вимір “наскрізного” часу замість тривіального часу щоденного буття; по-четверте, Біблія уособлює тисячолітню традицію, зокрема й літературну. Використання її символіки долучає письменника до загальноєвропейського культурного середовища, що виросло із двох глобальних за своїм значенням традицій – християнської та античної” [1, с. 48].

Якісно нове концептуальне переосмислення християнської традиції презентує молоде покоління письменників Луганщини. Перебуваючи в постійному духовно-естетичному пошуку, вони по-новому і глибоко філософськи підходять до осягнення Святої Книги, створюючи тим самим власну концепцію світопізнання, витонченого бачення світу в умовах кризи духовності людства.

Літературознавець О. Галич стверджує, що “духовна лірика в середовищі молодих поетів...досить рідке явище”, тому серед імен молодих талантів Луганщини треба назвати постать Аліни Ляшенко, бо “її поезія виділяється з-поміж інших...ліричну героїню турбує майбутнє всього людства, вона не сприймає деградацію суспільства, а шляхи розв’язання цієї проблеми вбачає в поверненні до Бога” [2, с. 97].

Поезія А. Ляшенко пропонує сучасному реципієнту душевне очищення через Бога, співзвучне світорозумінню самої поетеси та її духовним пріоритетам.

Людино! Шкода тебе. Гордість твоя
Тебе обдурила. Сухість знесилена
Врешті з презирством дала тобі та,
Хто обіцяла підняти з могили...
... Ні, ти не знайдеш нічого в собі,
А ні в інших душах не знайдеш...
Шукай лише в нього,
В Ісуса шукай –
Він подарує тобі твою
Радість [3, с. 29].

На думку молоді авторки, людина “зламала, спотворила свій шлях”, і вихід з “лабіринтів життя”, шлях до гармонізації людської душі тепер треба шукати саме у зверненні до Бога.

Поняття Божественного втілює в собі філософські та культурні універсали: тут і світ природи, і людина, і краса, і справедливість, і глибина інтимних почуттів ліричної героїні. У духовній ліриці

А. Ляшенко, як і у творчості багатьох видатних корифеїв української літератури минулих епох, відчутний вплив “філософії життя” – багатовікової традиції, яку розвинули Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей, А. Шопенгауер та ін.

Поезії “Благословенне”, “Урбанизация” виявляють шлях поетеси до осмислення християнського одкровення: від самоприниження (“...И молча Иисуса / В сердцах распинают...”)) до отримання Божого благословення (“Благословение” желяет чистого, / ...на Пасху, в Рождество...”)) [3, с. 27].

Шлях “фаустівських пошуків” властивий творчості молодій поетеси. У своїй поетичній творчості А. Ляшенко проголошує безмежну віру в Творця, який своєю Всемогутністю здатен змінити світ на краще та вказати людству вірний шлях:

І Ти направиш, мій Господь,
На правильну дорогу,
Обріжеш серця крайню плоть,
Поставиш знов на ноги...

Ти – мій Ісусе – Царе мій,
Скала мого спасіння,
Моя любов, мій Захисник,
Життя і Воскресіння! [3, с. 46]

Філософське розмірковування над Божественним началом, філософською категорією правди, морально-етичної цілісності людини звучить у рядках “Никто не посмеет / солгать против правды, / что Бог пришел в этот мир; / и силою Духа, / воскреснувшей славой / слова Свои подтвердил...” [3, с. 36] і окреслюють шлях пошуку поетесою сенсу життя, відповіді на шекспірівське питання “Бути чи не бути”. Авторка намагається відродити сакральне перш за все у собі і вберегти його від спаплюження світом. Вона ладна реалізувати себе у суспільстві і сприймати життя не як неминучий обов’язок, а як радість, Божу благодать: “Никто не посмеет / возвысит сомнение, / что в славе вознесся Тот, / кто небеса / привел в изумление, / Кто верой в народах живет...” [3, с. 36]

А. Ляшенко, уміщуючи в своєму серці Бога і Всесвіт, виражає і відповідальність за долю людей, збагачує свої поезії потужним і яскравим мотивом привітання життя, сприйняття Бога як життєдайної сили, першопоштовху до гармонізації світу: “...Выйду, выйду к Господу я навстречу в сердце, / Отворю Любимому нараспашку дверцы; / Заходи, спасай меня от моей же плоти, / Не хочу обмазанной быть в грехах болоте!” [3, с. 41]

Для молодій поетеси характерною є певна еволюція: дедалі зростає вагомість мотиву відповідальності людини, тобто правдивого, глибокого, внутрішнього християнства. Випробування християнських почуттів та переконань спостерігаємо у поезії “Мне сейчас все равно...”:

Я взываю к Тебе,
Лекарь страждущих душ,
Я взываю к Тебе, Господь!
Оковы бессилья
И страха разрушь,
Помоги усмирять мне плоть.
Я больна и пассивна.
Но Ты – мой врач.
Ты так жаждешь души спасать.
Подойди, прикоснись.
Удали этот плач,
Дай мне силу и радость опять [3, с. 40].

А. Ляшенко у своїх поезіях часто вдається до прямого звернення до Бога, надаючи своїм творам форму сакрального монологу, молитви:

Я молюсь:
Любовь, о, Господь,
Просто пламя любви,
Что мир не потушит,
Нам подари... [3, с. 49]

У поетичній творчості молоді авторки Оксани Кривобок також можна простежити молитовні звернення до Творця, де відчувається душевне напруження та підвищена схвильованість ліричної героїні, гостре переживання певних суперечностей, роздуми над одвічними проблемами життя і смерті:

Молюся. А може молитви цієї
Із часом не стане...
Не стане тебе і не стане мене
І всі ці слова як полова розтануть...
А може...
Молюся?
“Амін” хтось шепне [4, с. 7].

Поезія О. Кривобок “Молюся...” містить у собі епіграф, що виконує специфічну роль у творі та відноситься до паратекстових категорій. Епіграф – це “ремінісценція з чийогось твору, яка включаючись в авторський задум, особливим чином організовує текст, налаштовує читача на сприйняття проблеми, порушеної в ньому” [5, с. 39]. У даному випадку епіграфом до поезії послужили рядки В. Сосюри “Йому молитися не хочу / Тобі не знаю я молитв...”, що надають твору підсилювально-сміслового навантаження, характеризують манеру мислення молоді авторки та встановлюють інтертекстуальні зв’язки з літературною традицією.

Мотив єднання людини з природою, усвідомлення її екзистенції у цьому світі, перебування у тісному зв’язку з трансцендентним началом, тобто Богом, Буттям, пронизує скрізь поезію “Я з листям зливаюсь в єдине...”:

...Зливаюсь в зелене
Багряне
Чорничне
Так склалося історично
Зі снігом з травою...
Кохаюсь
О Боже

Ця диво-природа на тебе так схожа... [4, с. 6].

Вірш насичений виразними посилювальними епітетами “осіннім”, “похмурим”, “просторим”, “зелене”, “багряне”, “чорничне” та ін., що надають мові твору експресивності, емоційності та кольоровості.

Уживання євангельського образу-символу Діви Марії, звернення до неї у формі молитви характерне для поезії “Молюся Марії..” Ірини Дребеннікової:

Молюся Марії, як і ти.
Який багровий дощ,
Які чудні півони
І прапори старі
З серпами і зірками,
І листя над старе,
Іржаве і побите,
Лежить на вівтарі,
І молимося як грішні [6, с. 7].

В основі цього поетичного твору лежить стилістична фігура полісиндетона. Нагромаджене використання сполучника “і” “уповільнює мовлення, служить для виділення значущих слів, надає мові урочистості, оскільки часто асоціюється або й стилізується під багатосполучникові синтаксичні конструкції біблійних текстів” [7, с. 229].

Наступна поезія І. Дребеннікової “Армагедон”, котра збагачена широким уживанням метафоричних конструкцій, переносить читача у вимір світової порожнечі, загальнолюдської катастрофи, апокаліптичної приреченості буття. Ці риси за своїм змістом дещо перегукуються з традиціями постмодерністського письменства:

І все падало, наче підтяте,
І горіло до самих кісток –
Я подякувати Богу не встигла
За красиву і жадібну смерть [6, с. 12].

Мотив трагічної самотності, приреченості, розчарування втратою сакрального у духовному світі людини можна простежити у поетичних творах молоді поетеси Ольги Тиняної:

Молиться поздно –
Богу не до нас.
Тепер о нас заботятся
Безверцы.
Нас ждуть уже

Терновые венцы.
По нам скучают
Черные одежды [8, с. 13].

Людство опинилося у світі, де панує хаос, розгубленість, безвихідність, у світі, де поєднуються органічно несумісні матеріальні та духовні речі і вже не пам'ятаються Господні Заповіді. З тугою до всіх людей звертається лірична героїня О. Тиняної, нагадуючи про вищий закон людського життя – Заповідь Любові:

Незадача: у мыслей party,
А на завтра доклад о Марсах.

На плакате (формат А-9):
“ВОЗЛЮБИ! – а внизу –
От БОГА” [8, с. 25].

Останні три строки повертають втаємниченого читача до священних канонів Книги Книг, до заповіді, що залишив Ісус усім прийдешнім поколінням: “...И возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею, – вот первая заповедь! Вторая подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя” [9, с. 1073].

Таким чином, можна зробити висновок, що у творчості багатьох молодих поетів Луганщини простежується зв'язок з біблійно-християнськими традиціями та окреслюється індивідуально-творчий підхід до переосмислення усталених образів-символів, мотивів і трактування їх з позицій сучасності. Усвідомлення ліричними героями молодих авторів безсилля Бога змінити цей світ на краще, безвихідності у такій складній ситуації переплітається з постійними пошуками цього Бога, з намаганням повернути Божу любов у світ, відродити віру в людину, а значить – віднайти втрачену гармонію людини зі Всесвітом.

Література

1. Поліщук Я. Символи і метаморфози: християнська символіка у модерній українській поезії // Мандрівець. – 1999. – № 1. – С. 48 – 53.
2. Галич О. Посівальники доби. – Луганськ: Знання, 2003. – 132 с.
3. Ляшенко А. Пелюстки: Вірші. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 70 с.
4. Кривобок О. Осяяння: Вірші. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 85 с.
5. Галич О. Особливості паратексту як складової поетики творчості Ярослава Кремінського // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка. – 2007 – № 14 – С. 36 – 49.
6. Дребеннікова І. Два: Вірші. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 76 с.
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К: Либідь, 2006. – 488 с.
8. Тиняна О. Монтаж: Лірика. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 68 с.
9. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издание Московской патриархии, 1988. – 1376 с.

The article is dedicated to the problem of interpretation biblical tradition in the modern young poetry of Luhansk writers. The author analyses the specificity of transforming the main symbols of Bible in the creative works of the poets and their individual approach to the consideration of the important religious questions.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09'06 (043.3)

В.Г. Фоменко

ХУДОЖНЄ “ВІДЧУТТЯ” МІСТА В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Не всезагальна, але доволі істотна й, головне, “саморесурсна” здатність літератури до художнього вдосконалення й розвитку має місце там і тоді, де вона стає здатною до цього сама. Мета нашої розвідки полягає у дослідженні повного вивільнення письменницького мислення з-під влади тієї духовної “реальності”, що її накопичила й всенародно утвердила уснопоетична й мовленнева селянська щоденність на початку ХХ століття. Мистецька царина не набувала в Україні такої ж духовної особності, як, для прикладу, в Німеччині чи Франції, де вже зріла бунтівлива енергетика сюрреалізму, дадаїзму, футуризму, “мови” яких, претендуючи на універсальність, апелювали до свідомості без звичного національно-буттєвого сповитку. Ось як, до речі, пояснював метод сюрреалізму один із його фундаторів Андре Бретон: “Чистий психічний автоматизм, за допомогою якого маємо намір виразити усно, письмово чи яким-небудь іншим чином дійсне функціонування думки. Диктовка думки за межами всілякого контролю, здійснюваного розумом, поза всілякою естетичною і моральною зацікавленістю... Сюрреалізм базується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, які до нього ігнорувалися, у всемогутність марення, в незацікавлену гру думки. Він прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні механізми й посісти їхнє місце в здійсненні кардинальних питань життя” [1, с. 69]. Подібна далекосяжність маніфестованих різними мистецькими угрупованнями намірів у підцарській і, пізніше, радянській Україні, звичайно ж, не практикувалася з тої хоча б причини, що революція 1905 – 1907 рр., Перша Світова війна, Жовтневий заколот 1917 р., утворення УНР, боротьба з більшовизмом і насадження більшовизму після остаточної поразки Директорії, до розряду “кардинальних питань життя” віднесли насамперед ті, що стосувалися долі рідної землі, чию культуру всі вищеперераховані події не розвивали, а нищили. Хоч, віддамо належне інерційній моториці процесів, пов’язаних з діяльністю імперських Дум, одержані “свободи” у видавничій царині й діяльності українського театру

та преси не минули безслідно: україномовні газета, журнал і книжка у 10-х роках минулого століття перейшли з розряду спорадичного винятку у, певною мірою, звичний культуротворчий продукт. Зайвим доказом цього став переїзд редакції “Літературно-наукового вісника” і голови НТШ М. Грушевського до Києва, утворення Всеукраїнської “Просвіти”, гуртування довкола неї рідномовного учительства, поява україноцентричних політичних рухів. Щоправда, робити саме це першопричиною докорінної зміни літературного світогляду тих, чиї імена складають пантеонне осереддя вітчизняної класики, було б, щонайменше, методологічною помилкою. А щонайбільше – прямим рецидивом звulьгаризованого більшовизмом революційно-демократичного вплутування літератури в проєкти й справи держави, яка, поступаючись чимось одним чи й навіть підтримуючи все, чого прагнуть письменники, ніколи не забезпечить їх від творчих поразок. Як і не допоможе малообдарованому літераторові поповнити число всіма визнаних майстрів. І це при тому, що, для прикладу, М. Гоголь жив і творив у Італії на кошти царського двору, проте сталося це не до, а після того, як власним духовно-мистецьким ресурсом він домогся уваги чи й не всього читацького загалу Росії. І з цим загальом у найбільш сокровених своїх думках та переконаннях урешті-решт не порозумівся. Талант і майстерність прозових її інтерпретаторів мав, безперечно, вплив на більшу чи меншу досконалість творів, що писалися з огляду на досвід “оповідань з народних уст” Марка Вовчка, повістей І. Нечуя-Левицького, романів П. Мирного, які, втім, для І. Франка-прозаїка не слугували ні взірцями, ні, тим більше, подразниками змістів, що їх в тому ж таки народному житті (“Лесишина челядь”, “Яць Зелепуга”, “Довбанюк”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”) віднаходив його далекий від просто співчутливості чи апріорної залюбленості погляд. Саме це, на глибоке наше переконання, й усунуло психологічний бар’єр між персонажем-бідаком та персонажем заможнішим, між персонажем-євреєм і персонажем-русином чи поляком, що, у свою чергу, зробило паритетним загальнолітературне наше народознавство з людинознавством. Стосувалося це й до часу опозиції село-місто, яка для достатньо “виробленої” літературної мови стала однаково підвладною принципам художнього дослідження, котрі залежали не від диктату традиції, а творчої манери автора. При тому автора, цілком свідомого стильових своїх уподобань і тих характерологічних “знахідок”, якими ці вподобання були потенційно заряджені.

Авторський художній світ – то один з прикінцевих результатів неухильного вивільнення художнього письма з тої естетичної загальщини, якою були переповнені народоцентричні прозополюта, волею бездержавної нашої історії України чи й не роковані. І ходом тої ж історії приречені до їх витіснення “я-письмом” І. Франка, В. Стефаніка, В. Винниченка, які прагнули витворити і витворили кожен свою естетику, підвалини власної художньої філософії і власні духовні оази, де

не просто мали місце, а *діяли* закони людського співжиття, багато чим не схожі до життя патріотизованого чи ні, але обивателя. Це, власне, й мала на увазі Леся Українка, коли на зібранні київського “Літературно-артистичного товариства” ще 9 грудня 1890 р. проголошувала: “Протест особи проти околу, що конечне викликає за собою поривання *ins Blau hinein*¹, становить неминучий момент в історії літератури кожного народу. Такий момент, здається, тепер вповні настав для української літератури, щонайменше для тієї, що розвивається в австрійських обставинах. Подібний літературно-громадський рух викликав свого часу в інших народів надзвичайний розцвіт артистичної творчості, маємо певну надію, що сей настрій не мине даремне і для нашої літератури. Найкраще з оповідань д. Кобилянської, навіяне сим настроєм, се музично-пластична поема в прозі “*Valse melancholique*” [2, с. 258 – 259].

До таких самих жанрово невловних і, водночас, проривно-розвідницьких прозотворінь рубежу² літературних епох належить проза самої Лесі Українки, не говорячи вже про доробок М. Яцківа, А. Тесленка, Г. Хоткевича, експериментальну за духом і загальнолітературною значущістю новелістику М. Коцюбинського, про невіддільність якої гуртовим смакам і настроям М. Євшан писав: “...Коцюбинський все-таки був паном над собою – ставав німим свідком того, що творив. Він входив весь, без останку, в матеріал, з якого творив, і ніхто не смів бути свідком його таємних дрижань душі, його внутрішньої радості творення, німих схлипувань задля людського горя, досади, гніву. Всі афекти були неначе вбиті на той час. І не можна знати, що діялось в його душі, коли він списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства: він в них живе тільки як артист, не зраджує ані одним натяком своїх людських почувань. Герой, кат, святий чи кровопийця, погром чи торжество ідеалу – яке йому діло! І ката, і героя він любить, як артист. Зриває з них останню заслону, всі сили напружує, щоб заглянути в безодню їх душ, побачити їх нагими, такими, якими вони є перед самими собою і своїм сумлінням, а поза тим нехай життя їх судить. Він артист – чоловіка тоді нема” [3, с. 474].

Далеко не все в цій цитації співвідносне саме із М. Коцюбинським, який і в мистецтві, і в громадському житті був у кращому розумінні цього слова ідеалістом: поклонявся Красі, вірив у торжество демократії, справедливості, дбав про соціальний поступ, у силу чого не міг залишатися абсолютно безстороннім при змалюванні ката чи “картин погромів та насильства”. Інша річ – естетична й психологічна виразність наскрізь від’ємних персонажів, яка надиктовувалась аж ніяк не індиферентною мистецькою до них любов’ю, а могуттю живописного таланту, його цілковитою довірою до життя, де добро і зло є не моральними якимось абстракціями і мають щоденним своїм осідком усіх без винятку *живих* людей, у “безодню душ” яких М. Коцюбинський зазирає завжди *зряче*. Саме це й вивищувало його над “страшними картинами революційної доби”, яку він не дозволяв собі

бездумно поетизувати, тобто залишався і глибоко пораненим нею *чоловіком*, і *артистом* в одній особі. Але артистом нового, модерного вишколу, чії літературні переконання не йшли на жоден компроміс з переконаннями ідейними, які не лише багато чого спрямляють, а й деформують. Це, власне, й мав на увазі М. Євшан, наголошуючи на художніх пріоритетах творчої манери М. Коцюбинського, серед яких головним була мистецька незалежність від соціуму, яким той є і яким воліє залишитися назавжди.

Рання смерть митця позбавила нас можливості спостерегти результати зіткнення художніх амбіцій всіма визнаного метра з навальною енергетикою пролетарських переворотів, воєн за і проти УНР і пореволюційною дійсністю, коли від імені народу і в багатьох випадках за участю народу вчорашні революційні ідеали перетворювались на знаряддя терору. На честь літераторів “старої школи” (Панас Мирний, С. Васильченко, Олена Пчілка) варто зауважити: жоден із них не перейшов на бік нової влади і не став її оспівувачем. Ще більшою мірою це стосується молодшої генерації дореволюційних митців (О. Олесь, В. Винниченко, Г. Хоткевич, М. Вороний), чий художній досвід принципово розходився з гаслами “Пролеткульту”, журналів “Плуг”, “Нова генерація”, “Життя й революція”, “Літературний ярмарок”, які так чи інакше, але шукали шляхів до порозуміння з ленінсько-сталінськими “теоріями” буржуазності всіх без винятку художніх світоглядів, крім робітничо-селянського. Цим, власне, й пояснюється конфронтаційний максималізм тих, хто прийшов у літературу з “червоних” фронтів, де крім армій Денікіна та Антанти ворожою стороною були військові формування Директорії, армія Махно, загони місцевих “отаманів”, українськість яких дала привід для ніколи не припинюваних підозр у націоналізмі кожного, хто сповідав вірність рідномовному побуту та культурі. Слід до цього додати й те, що культура ця, всотавши геній Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, була за духом і художньою буквою непролетарською, хоч (і це важило найбільше) давно і, думалось – назавжди, розпрощалася з теоретичними святинами та догматикою народоцентризму.

Найбільш принципово значущою (і надовго однією з останніх) спробою не розпочинати все з революційного “нуля”, а щопослівно нарощувати художній потенціал рідномовної прози став роман В. Підмогильного “Місто”. Датований 1927 роком він не вписався в жодну з тематичних ніш тогочасного літературного процесу, що не означало – не був поміченим. Однак практично в усіх тодішніх відгуках переважав ідеологічний підхід, який зводився до запитання, ким є головний герой роману Радченко з точки зору більшовицького курсу на насильницьку “побудову соціалізму в одній окремо взятій країні”. Уся поцінувальна пікантність, утім, полягала не в методах критичного розбою, якими послуговувались більшість ортодоксів, а в тому, що кожен із них мусив бодай побіжно торкнутися не лише “зловорожого”

письменницького світогляду, але й письменницької манери, особливостей формованого цієї манерою змісту, де політична злободенність була практично відсутня. Та й сама назва “Місто” зроджувала цілком природну зацікавленість, оскільки сконденсована нею проблема урбанізованого соціуму ще ніким в українській літературі так прямо не ставилася. Окрім того, вдавати, що такої проблеми з огляду на партійні заклики до індустріалізації країни не існує, просто не годилося: економічний і науково-освітній поступ, зрештою, йшов не з хуторів і сіл, а з малих і великих міст, де окрім міщан та чиновництва жив пролетаріат. А це означало, що В. Підмогильний ступав у тематичні володіння “Пролеткульту” і своїм твором поміж усього іншого доводив, що ця літературна організація в нібито приналежній їй змістовій території ще практично не гостювала. Бо місто як цивілізаційний феномен, як осердя й живильне середовище найбільш бажаних тенденцій соціалістичного наразі гуртожитку – це якщо й “фронт”, то не шабельний, а психологічний, де армійська за природою атака може, звісно, багато чого (або й усе) знищити, проте не здатна нічого досягнути. А В. Підмогильний не лише самотужки, а й від імені присутнього в письменницькій його манері вселітературного досвіду, притому досвіду як європеїзованого, так і рідномовного, обрав метою саме *осягнення* Києва як своєрідного живого організму, котрий Радченка урешті-решт прийняв. На згадку одразу приходять твори Бальзака, роман “Милий друг” Мопассана, де та ж сама проблема мирного “завоювання” столиці є визначальною. А з нею (і нею!) увиразнюються самоочевидні інтертекстуальні зв’язки “Міста” з французькою, й не лише французькою, літературою, оскільки найбільш прозорливі з тодішніх більшовизованих критиків уловили присутність у тексті роману В. Підмогильного перегуків з психоаналітичними студіями З. Фрейда (Фрейда). Цікаво, що й цими паралелями романний зміст далеко не вичерпується. Як свідчать критичні до нього звертання Г. Костюка та Ю. Шереха, у нім наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісного середовища, де окрема особа, а надто особа, як Радченко, творча, за збереження внутрішньої своєї самотності повинна постійно боротися.

Існує ще одна проблематична площина твору В. Підмогильного – його виражальна (на рівні мови, контекстуальної сполучності не лише з європейськими, а й рідноземними інтерпретаційними практиками) спорідненість із доробком таких майстрів прози, як І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, які міста ніколи не поетизували. Не робить цього й В. Підмогильний, що дозволяло його запідозрювати навіть у “ворожості” до урбанізованого світу, звідки один крок і до ідейної ворожості з усім тим, що з пролетарського міста на село вольовито насувається.

У ближчі до нас часи окреслилась іще одна поцінувальна тенденція досліджуваного роману – бачити в нім не що інше, як предтечу тих екзистенціалістських художніх структур, які невдовзі (завдячуючи передовсім Ж.-П. Сартру та А. Камю) привернуть увагу художньої та

філософської думки усього світу. Все це (традиційна вкоріненість у село й сільськість як найбільш природне середовище письменницького духу, спричинена зміною соціуму актуалізація підсвідомих комплексів і загострення суто вітальних реакцій на світ модерною інтелігентською свідомістю початку ХХ ст.) ставило “Місто” В. Підмогильного в розряд літературних явищ не соцреалістичного й не питомо “спадкоємницького” гатунку. Більше того: цим романом українська проза, якби її постійно не осмикували, а тим більше – цілеспрямовано не “виполювали” цензурними утисками та ГУЛАГами, мала всі підстави ще в середині 20 рр. минулого століття розпочати тотальну реорганізацію світосприймальної своєї рецепторики, де відпрацьовані “больові точки” (хронічні історичні образи, політичне безправ’я, загальнокультурна стагнація та цивілізаційна задвірковість) мали поступитися місцем діалогові з часом *художніми мовами саме цього часу*. Тобто так, як це робили не ідеологічно зашорені пролеткультівці чи плужани, а футуристи, експресіоністи, майстри драматургічного та прозового необароко, або, як В. Підмогильний, шукачі синтезу найновіших психодуховних доктрин із художніми світами яскраво вираженого *особистісного* кшталту.

Твір В. Підмогильного був урешті-решт вилучений із літпроцесу і повернувся до читача лише на початку 90-х рр. Разом, підкреслимо, з книгами письменників діаспори, що певною мірою знівельовало загальнолітературну його для України особність, прирівнявши її до політизованих прозоманіфестів багатьох і багатьох з тих, хто усім ним написаним виступав проти “душителя народів” СРСР. Це, щоправда, не означає, ніби “Місто” як своєрідна художня модель часу, стоїть над історичною злобою дня. Тогочасний столичний побут, навіть якщо він залишається всього лиш інтер’єром наскрізної романної дії, здатен (при талановитому, зрозуміло, його відтворенні) зливатися з викривальними змістами доробку М. Хвильового, М. Куліша, Т. Осьмачки, В. Барки “самотужки”. Проте й це не вмотивовує недостатню, як наша погляд, увагу соцреалістичної та вільноукраїнської критики до мисленневого багатства цього неординарного мистецького явища, де не існує звичного для української літератури поділу персонажів на негативних та позитивних і де можна зустріти висловлювання на кшталт: “...От чому я завжди казав, що повчати людей – дрібне шахрайство. Нічого нема ганебнішого, як збуджувати ілюзії. А ще злочинніше бути розносником ідеалів. – Ідеалів? – Так, так їх самих! Людськість, як і жінка, любить слухати компліменти у вигляді ідеалів. Прокльонів на світі багато, бо багато ідеалістів. Хто б же за ними пішов, якби вони його не лаяли? А ідеали ці схожі на страву: поки в роті, мають різний смак, але шлунок їх рівняє. Катаральний шлунок історії, як сказав один поет з прекрасним травленням” [4, с. 397]. Цей уривок із розмови початкуючого письменника Степана Радченка з одним із старших своїх колег ніде не коментується, ні, тим більше, не заперечується, однак у текстовій тканині

його для чогось та залишили. Як і запитання ще одного столичного літератора, адресоване тому ж таки Степанові, якого здивувало зізнання старшого колеги, що “це дурне місто вже досить обридло мені... – Обридло?! – А вам ще ні? Історична здохлятина. Віками тхне. Так і хочеться його провітрити”. Досить показовим для манери В. Підмогильного є продовження цієї розмови, де теж позірно безсторонньо фіксуються деталі життєплину, у ставленні до яких немає нічого загальноприйнятого: “Але дзвінок, провіщаючи кінець урядової праці, урвав їхню розмову, що Степанові видалась вельми цікавою. Вони зайшли вдвох до кімнати, де відбувались після праці лекції. Службовці сиділи роєм коло зсунутих столів проти чималого шматка лінолеуму, що правив за класну дошку. Поет пішов, познайомивши його із слухачами, а Степан, коло столу ставши, голосно, певно й захоплено, як соловей уперше співаючи, прочитав лекцію про користь української мови взагалі й зокрема” [4, с. 397]. Є чимало підстав вважати, що не лише методи запровадження “суцільної українізації”, а й ті, хто в неї фанатично вірив і її пропагував, бачилися В. Підмогильним так само іронічно, як безліч інших деталей офіційного й неофіційного столичного побуту, захоплення чи розчарування яким не належали до асортименту літературних цнот прозописьма, націленого на пізнання передовсім людини. Зрозуміло, не “старої” чи “нової”, а життєсущої, яка щасливими й нещасливими коханням, навчанням, писанням книжок чи службою оприявлює хіба загальностатистичний зріз свого єства, у глибинах якого існує безліч незвіданого, такого, що не просто залежить від соціальної історії, а визначає її моторику й сенс. У тому числі й сенс урбанізованого людського буття, художнє “право” на пізнання якого українська література здобула лише після того, як пройшла “школу” звільненого від народоцентричних стандартів психологізму, розпрощалася з апіорікою людського позитиву й негативу, звикла до індивідуальних художніх стилів та художніх світів, а головне – поширила печать авторства й на проблематику кожного окремо взятого твору, де за героєм закріпилося право не лише бути щасливим чи не щасливим, а й знати про світ незмірно більше від вмісту діючих моделей благополуччя, успіху, соціальної захищеності чи незахищеності тощо.

Закономірним наслідком усього вищеперерахованого стала загальна інтелектуалізація прозового письма, що, зокрема, засвідчили приклади вигадливої стильової гри й іронічності тих, хто ставив під закономірний художній сумнів приписи раппівської критики, а з ними літературну продукцію всіх поспіль плужан, пролеткультівців, не оминаючи й найбільш талановитих поетів та прозаїків революційного призову, які, подібно до М. Хвильового, шукали рятунку від духовної стагнації друкованого слова в позамистецьких чинниках, до яких належала державна політика, успіхи чи неуспіхи індустріалізації, колективізації, міць Червоної Армії і т. ін. Йдеться насамперед про повість М. Йогансена “Подорож ученого Леонардо і його майбутньої

коханки прекрасної Альцести у “Слобожанську Швейцарію”, визивно експериментальні твори В. Домонтовича “Дівчина з медведиком”, “Доктор Серафікус”, “Без ґрунту”, повість А. Любченка “Вертеп”, яку Ю. Шерех назвав “синтезом політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років” [5, с. 460].

Чому насамперед світогляду, пояснює подальший хід міркувань критика, де “Україна завітчана”, в якій панує “ідилія вишневих садків і заснулих хуторів”, поступається місцем символіці “України войовничої і України нестримно й вічно творчої”. Народжувати (але, підкреслимо, не відроджувати) її буде місто, що акумулює “сучасне й майбутнє. Тільки, – розмірковує разом із А. Любченком Ю. Шерех, – його треба здобути, взяти, зламати й поставити навколішки. Так, бо місто не тільки “мудра, сильна, зваблива коханка”. Місто на Україні – це ще й “нафарбована красуня, жорстока баба, що хтиво лащиться, що її в цій родючій країні ще не загублено”. І ви впізнаєте тут образ Миколи Хвильового: місто – осередок “всесоюзного міщанства”, чужонаціональної сили. Щоб місто опанувало степ, степ мусить спершу опанувати місто. “Хіба... не запліднено ще цю нову потужну коханку новим ярливим героєм степів?” – питає автор. Так постає тема завоювання міста, тема “Міста” Валер’яна Підмогильного. А в перекладі на мову грубої реальної політики це мало б означати: нові українські кадри робітництва, прийшовши з села, мусять українізувати місто і зробити його репрезентантом усієї України” [5, с. 464]. Зайве нагадувати, як багато втрачають при цьому культура і зміст міжлюдських взаємовідносин. “Як наслідок, – пишуть з цього приводу В. Шейко та Ю. Богуцький, – дедалі виразніше спостерігається атрофія почуття небайдужості до своїх ближніх, котре поступово витісняється різноманітними формами соціальної індивергентності. Індивід сучасної цивілізації вже не стільки перестає страждати від неможливості чи нездатності до виявлення в певних ситуаціях дійсно людських якостей та відношень, де вони можливі та доречні, а навпаки” [6, с. 486]. І до цього “навпаки” загрозливо частіше звертаються українські письменники в контексті світових літературних тенденцій.

Із чималим присмаком суто фахового суму мусимо зауважити: далі цих міркувань, навіяних до того ж текстом, укладеним з одверто символізованих прозрінь та візій, ні українська проза підрадянської доби, ні ті, хто її апологетично хвалив або ганив, не посунулись. Про це, зокрема, свідчать “Історії української літератури”, укладені в 60 – 90-і рр. ХХ ст., в яких роздуми довкола поставання й мужніння художньої урбаністики відсутні. Чого не скажеш про такі термінологічні словосполуки, як “робітничий роман”, “тема індустріалізації”, “міська проза”, якими вихоплена А. Любченком проблема “українізації міста” практично затушковувалась. Не в останню чергу це, звісно, пов’язувалося з партійним курсом на інтернаціоналізацію духовного життя “нової історичної спільноти – радянського народу”, яка

унеможливила вільну змагальність національних культур, не кажучи вже про цілком природне бажання кожної з них бути в себе вдома повноправним господарем. Проте вмотивувати надмірну ідеологізованість літературного поступу тільки цим, безперечно, не можна: мистецтво прози залишається мистецтвом і тоді, коли йому нав'язують не лише ті чи інші теми (тієї ж індустріалізації, колективізації, боротьби за мир), а й способи їх вирішення, чим, зокрема, пояснюється здатність соцреалістичного мислення до таких досягнень, як “Тихий Дон” М. Шолохова, епіка М. Стельмаха, романістика О. Гончара. І все ж, куди більш промовистим є постійне “зісковзування” українського прозового мислення, що при цараті, що під наглядом “всезнаючої” партії, у звичний світ цивілізаційних маргінесів. Власне, й “Вертеп” А. Любченка як певна художня система стоїть на тому, що пошукована повнота людського буття без **завоювання** міста селом, тобто без щеплення місту системи життєвих цінностей т. зв. “простого землероба” практично неможлива.

Найперше, духовним відмежуванням від них, а не, для прикладу, етнопсихологічними всілякими відмінностями, слід, на глибоке наше переконання, пояснювати напрацьований українською літературою “тип реалізму”. “Він істотно, – підкреслює Д. Наливайко, – відрізняється від західноєвропейського чи російського реалізму і водночас виявляє багато спільного з реалізмом у західно- й південнослов'янських літературах, а в певних моментах – з реалізмом у німецькій, іспанській, італійській та деяких інших. Як на характерні стильові складники цього типу реалізму, слід вказати на розвинений описово-етнографічний елемент, на форму розповіді, в якій активно проявляється народний склад мислення і мовлення, на особливе співвідношення з романтизмом, стійку синкретичність реалістичних і романтичних елементів, на використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цього типу реалістичної літератури” [7, с. 133].

З цілого ряду вже визначених причин (бездержавність, імперський шовінізм, засилля чужодержавних ідеологій) вищенаголошена романтико-реалістична “пошлюбленість” залишилася в Україні домінуючою і за радянських часів. Більше того, після фізичного винищення або втечі на Захід практично всіх (В. Підмогильний, Г. Косинка, М. Хвильовий, І. Дніпровський, М. Йогансен, А. Любченко, Т. Осьмачка, В. Барка) реформаторів національного прозописьма, саме українська література стала своєрідним прапороносцем “романтики соціалістичного реалізму”, що позначилось і на теоретичній думці тих, хто намагався подібний історико-літературний казус не просто виправдати, а й надати йому статусу онтогенетичної норми. “Найбільшою подією ХХ ст. в галузі естетичної свідомості людини, – вважав, скажімо, автор монографії “Романтичний епос” М. Насенко, – справедливо вважається народження мистецтва соціалістичного

реалізму” [8, с. 3]. Утім, справа не в тому, коли саме романтизм з реалізмом “побраталися”, а в підключенні до “єдинокровного” цього союзу ще й епосу, який романтичним у суворо науковому розумінні цього слова бути не міг бодай тому, що не мав серед суто творчих своїх чинників чітко заявленого авторства, не містив у собі широкого спектру стильових осібностей, не кажучи вже про виразно авторський еґо-світогляд, еґо-духовність, які добу романтизму, власне, й характеризують. Саме з цієї причини твердження про те, що “сьогодні стає дедалі стійкішою тенденція називати романтичними “і світовий фольклор, і образи Данте, Шекспіра, Руссо, Байрона, авторів вед, “Слова о полку Ігоревім”, і Шлегелів, Байрона, Пушкіна, і минулу та сучасну творчість українських, грузинських та вірменських письменників і багато чого іншого в літературі” [8, с. 34], вимагає уточнення, про що саме при вживанні терміну “романтичність” йдеться? Якщо всього лиш про “романтичну тональність”, яка існувала й існує поряд з багатьма іншими художніми тональностями в усіх стилях і методах” [8, с. 34], то як це узгоджується, для прикладу, з твердженням Гегеля, що “великий епічний стиль полягає в тому, що здається, ніби творіння продовжує складатися само по собі і виступає самостійно, якби не маючи за собою автора” [9, с. 431]. Очевидно, що й тональність такого твору уникає яскраво вираженої індивідуалізації, тобто є не романтичною, а епічною, що накладається і на “епічну картину світу”, глибоко й всебічно пов’язану з “істинно субстанціональними сторонами й тенденціями національного буття” [9, с. 431], тоді як “істинним змістом романтичного слугує абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб’єктивність, яка осягає свою самостійність і свободу” [10, с. 233].

Тридцять років – це час, коли мистецтво Франції захлинається сюрреалістичними мареннями, а США і Великобританія переживають “романтику” великої депресії, яка добряче похитнула під ногами деяких митців земну твердь, і вони намагаються зіскочити на смугу нейтралітету... Але нейтральним мистецтво, як відомо, не буває. “В основі своєї мистецтво є боротьба за або проти, байдужого мистецтва – нема й не може бути, – писав М. Горький 1935 р. – ... Людина не фотографічний апарат, вона не “фіксує” дійсність, а стверджує або змінює її, руйнує”. Прогресивні художники буржуазної Європи й Америки (Т. Манн, Б. Шоу, Е. Хемінґуей, А. Моравія та ін.) добре усвідомлювали цю особливість перетворювальної діяльності людини і своїми творами всіляко протистояли будь-яким виявам романтики руйнування, але коли мати на увазі протистояння “за великим рахунком”, в епохальному масштабі, то його здійснювала тоді насамперед література Країни Рад” [8, с. 175].

Таким чином, світова література цього періоду переміщується в царину цивілізаційних впливів на людину, її місця в урбанізованому соціумі. Вона стає рупором висвітлення глобальних геополітичних проблем людства. Письменники осмислюють, досліджують нерозривну

єдність і взаємовплив міста та людини, адже урбанізаційні процеси супроводжуються соціальними проблемами, протестами, гострою політизацією суспільства, змінами формацій тощо.

Література і примітки

1. Бретон Андре. Маніфест сюрреалізму (Фрагменти) // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. – С. 63 – 69. **2. Леся Українка.** Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 8 – 382 с. **3. Євшан М.** Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1988. – 685 с. **4. Підмогильний В.** Оповідання. Повість. Романи. – К.: Наук. думка, 1991. – 473 с. **5. Шерех Ю.** Колір нестримних палахтінь // Аркадій Любченко. Вибрані твори. – К., 1999. – С. 3 – 19. **6. Шейко В.** Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації // Шейко В., Богущкий Ю. – К.: Генеза, 2005. – 591 с. **7. Наливайко Д.** Типологія українського реалізму на європейському тлі // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – XX ст.). – К., 1977. – 263 с. **8. Наєнко М.** Романтичний епос. – К.: Наук. думка, 1988. – 311 с. **9. Гегель Г.** Естетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с. **10. Гегель Г.** Естетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – 326 с.

¹ В блакитну далечинь (нім).

² Маємо на увазі роки остаточного формування української літературної мови і пов'язану з цим універсалізацію художніх її спромог, явлену, зокрема й зміною контекстуальних орієнтирів письменницького мислення, сповненого “голосів” і впливів всеєвропейського модерну.

The article pays attention the question of development of Ukrainian literature at the end of 19c.-begin 20c, also influence and role of the city and urban on it. In the range of interests entered the works by O. Kobylyanska, M. Kotsubynskiy, Lesya Ukrainka and others. Antagonism of understanding city and village by Ukrainians is converging in work. The following articles will be devoted the Ukrainian urban.

УДК 821. 161. 1 – 3. 09 Даль

Н.Л. Юган

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ПЬЕСЕ В.И. ДАЛЯ “НОЧЬ НА РАСПУТЬЕ”

“Ночь на распустье, или Утро вечера мудренее” В. Даля – единственная увидевшая свет пьеса автора. Она была опубликована в 4 книге “Былей и небылиц” (1839) [2]. По свидетельству близкого друга Даля и его первого биографа П. И. Мельникова-Печерского, “Ночь на

распутье” “была написана В.И. Далем по настояниям Пушкина” [5, с. 294]. Драматургических произведений Даль больше не создавал. Вообще 4 книга “Былей и небылиц” была написана в память о Пушкине, сюда вошла “Сказка о Георгии Храбром и о волке”, сюжет которой поэт рассказал Далю во время их совместной поездки в Уральск. Таким образом, далевская работа была напрямую связана с пушкинскими идеями.

Анализу художественных средств создания образа посвящены несколько наших статей. В них рассматривается мифологическая основа созданных в пьесе демонологических персонажей (Зори, Весны, Домового, Лешего, Русалки, Оборотня, Водяного) [9], некоторые особенности композиции и стилистики, воплощенного образа народа, которые выявляются при сопоставлении пьес В. Даля “Ночь на распутье” и У. Шекспира “Сон в летнюю ночь” [10; 11]. Цель данной работы – анализ особенностей речевой характеристики персонажей в пьесе В.И. Даля “Ночь на распутье”. Этот аспект никогда не был предметом исследования.

Пьеса “Ночь на распутье” привлекла особое внимание современной автору критики. Рецензенты, прежде всего, отметили необычный стиль и язык данного произведения. И это отнюдь не случайно. Даль в ней заявил о своих эстетических приоритетах – свободном и широком введении в художественное произведение разговорных и просторечных оборотов и выражений. Свои сокровенные мысли он воплотил в тексте пьесы.

Возникла полемика. Ф. Булгарин и А. Краевский горячо поддержали автора [1; 4]. Так, А. Краевский в своей рецензии размышляет: “Конечно, с наибольшим распространением любви к отечественной истории, мы привыкнем и к нашему мифологическому миру; но до тех пор будет ли он понятен тем, для которых даже многие слова из “Ночи на распутье” будут казаться незнакомыми? Да, удивительно, сколько прекрасных русских слов остаются у нас в пренебрежении, и сколько твердости нужно писателю для того, чтобы употреблять их! За это странное отчуждение мы, между прочим, обязаны тем господам, которые, будучи чужды духу русского языка, стараются свое отчуждение представить в виде какой-то системы, изгоняют без толка то одно, то другое слово, то один, то другой оборот, и, обольщая легковверных своею мишурою, отдаляют от нас нашу прекрасную поэтическую старину, представляя ее в виде чего-то варварского, – и когда же? Когда во всех литературах умные люди стараются обратиться к коренным основаниям своего языка, предоставляя презрение к ним лишь запоздалому поколению...” [4, с. 6].

Категорически против далевских экспериментов выступает О.И. Сенковский. “<...> Мы ни в ком не одобряли склонности подделываться под грубый язык простолюдинов, потому что не в этом состоит цель изящной словесности и изящного искусства, и для

господина Луганского не можем сделать изъятия из правила, совершенно согласного с убеждением, не только нашим, но и всего литературного мира” [6, с. 13]. Он относит творения Казака Луганского к тем, которые “никогда не будут приняты русской словесностью, тем более, что они написаны Бог весть для какого класса читателей”. Однако и данный рецензент отмечает явные художественные достоинства пьесы. Все, кроме стиля повествования и языка: “В этом новом собрании “Быль и небылиц”, состоящем из четырех пьесок, есть одна, которая, будучи иначе рассказана, могла бы сделаться прелестною и чисто русскою волшебною сказкою” [6, с. 14].

И.С. Тургенев в более поздней рецензии (на “Повести, сказки и рассказы Казака Луганского” (1846)) дает высокую оценку физиологическим очеркам Даля, и в то же время советует: “<...> пусть он, как с играми не совсем еще зрелой юности, расстанется с своими сказками и притчами в рифмованной прозе и в особенности с произведениями вроде “Ночь на распустье” <...>” [7, с. 280]. Тургенев видит в сказках автора только первую ступень его творческой эволюции, которая привела к созданию высокохудожественных произведений русской реалистической прозы.

Пристальное внимание критиков к далевской пьесе свидетельствует о том, что поставленная в ней проблема была достаточно актуальна. Экспериментаторство драматурга оказалось в русле магистрального движения русской литературы первой половины XIX века.

Воспроизведем кратко сюжет произведения. Действие далевской пьесы-сказки происходит в русском княжестве Вышеслава. Здесь царят мир и благополучие. Заморские гости сватаются к дочери князя Зоре. Беду приносит отвергнутый жених – юродивый Тумак, который по научению Лешего заманивает княжну в лес. Доверчивая девушка поддается на уговоры и тем самым невольно помогает врагу. Женихи и отец бросаются на поиски, но безрезультатно. В действие вступает Домовой – “чудесный помощник”, покровительствующий князьему роду. Борьба теперь разворачивается между природными духами. С помощью Весны Домовой похищает Русалку. Вмешательство Водяного восстанавливает утраченную гармонию: злые герои получают достойное наказание, добрые же – вознаграждение за свои страдания. В финале далевской сказки идет приготовление к свадьбе Зори и князя Карпатского.

Уже при первом знакомстве с драмой читатель отмечает большое количество нехарактерной для литературы первой половины XIX века лексики – слов живого великорусского языка. При более углубленном анализе обращает на себя внимание принцип распределения подобной лексики между героями.

Казалось бы, образам из народа должна принадлежать большая часть разговорных и просторечных слов и выражений. Но в речи

мужиков, ратников и песенников она единична. В речи мужика: “с ним и сатана, возившись, упарится”; ратника: “калякать”, “так и нам же не натошак плясать”, песенника: “ну это люди в посмех да в одурь прикинули”.

“Сниженную” лексику логично было бы вложить в уста демонологических персонажей – Домового, Лешего, Оборотня, Водяного и Русалок. Но их здесь также не слишком много. В речи Домового мы встретим выражения “не все спать да жрать”, “полно балагурить”, “сворочу я тебе и морду, и рыло, да скажу, что так и было”. У Водяного – обращение “каракатица брюхоголовая”, глаголы “не за’мал”, “надурил”, выражения “измочалю вас всех в тряпицу”, “в три дуги согну”. У Оборотня – обращения “лыкодер”, “трухлявая рогожа”.

Значительное количество разговорных и просторечных слов и выражений употребляет Леший. Это главный герой произведения, персонаж отрицательный, озлобленный, конфликтный. Он оскорбляет других героев, используя для этого эмоциональную, стилистически окрашенную лексику: “выродок”, “падаль”, “выродок мяса человеческого”, “образина”, “краснобай, двуязычный оструша”, “ротозей”. В его речи встречаются глаголы “не ершись, не петушись”, “отвяжись да отстань”, “тори по тореному”, “пазилем распази”, “подавись ею”, “изувечу”, “вишь”, “баить”, выражения “погнул опять кривую”, “затылком грамоту разбираешь”, “сорву голову, что воробью”, “клин тебе в бок, и в ребро, и под мышки, чтоб тебе не было ни дна, ни покрышки” и др.

У Даля данную категорию лексики употребляют не только герои из народа, но и представители высших сословий. Большое количество колоритных разговорных и просторечных оборотов и выражений мы найдем в речи князя Вышеслава. Он произносит обращения-оскорбления: “суеслов”, “выродок, непятый и нерожденный”, “чудище”, “урод”, “падаль”, “буйволиный выродок”, “прокаженный гнедой тур”, “гадина”, “малоумный, скот безумный”. Князь Вышеслав употребляет выражения “зашибет тебя грозою за вялые речи твои”, “не досужно”, “зубы на барщине, “надулся, как еж на мокрицу”, “свистни его ложкой по носу”, “в помех да одурь”, “свиную голову нелегкая угораздила” и др.

Единична данная категория лексики в речи заморских гостей – королевича, царевича, княжьего сына.

Только речь русской княжны, невесты Зори лишена подобных выражений: ее образ создан с большой любовью и нежностью, он опозитивирован автором.

Таким образом, в пьесе “Ночь на распустье” речь героев индивидуализирована. Просторечная и разговорная лексика не закреплена только за героями из народа и созданными народной фантазией мифологическими персонажами. Даль не накладывает строгих ограничений на сферу употребления данной лексики, в каждом конкретном случае он исходит из художественного замысла и своих эстетических представлений.

Хотелось бы обратить особое внимание на то, что разговорность в речи персонажей “Ночи на распутье” ярко проявляется на морфологическом уровне: изменяются слова, не имеющие парадигмы (“он теперя сени да крыльца подметает”, “зачем пастуху теперя в ночи тута быть?”, “по них теперя, хоть трава не расти!”), наблюдаются стяжения гласных и согласных (“женихи у т’я княжна молодецкие”, “а жених-эт на окроме почествует”), образуются неправильные формы слов (“князь, отдай что ли нонче!”, “Да вот, мы встрели его”) [2, с. 208 – 209, 226, 232] (во всех случаях выделения наши. – Н. Ю.).

Для далевского произведения характерен контраст в речи персонажа. Так, в первом действии на праздничном пиру князь Вышеслав торжественно приветствует дорогих ему заморских гостей: “Любые гости и сотрапезники мои, Удача князь карпатский, Браковит княжич болгарский, Хочатур царевич армянский, Рудигар королевич мурманский! Князи, царевичи, королевичи! Пью во здравие и долголетие ваше; испослать вам, добрым молодцам, спасибо за гостьбу вашу дружную, неспесивую: здравствуйте ж все, один по другому, другой по третьему, третий по четвертому, четвертый по первому!” [2, с. 201].

Выслушав ответы высокопоставленных гостей, он запросто беседует с шутком Весной, используя простонародные выражения и грубые шутки. Приведем небольшой отрывок.

Князь Вышеслав

Суеслов! Зашибет тебя грозою когда-нибудь за вялые речи твои; да хоть соври что-нибудь путное, чтобы царевич, дорогой гость наш, рассмеялся! Аль не досужно, зубы на барщине?

Весна

Вот тем-то и за беду стало, что и горло, и глотка за одними воротами живут, под один щипец крыты: не весть пить, не весть есть, не то смешить, не то своему смеху смеяться; хоть раскройсь! (*Все смеются*).

Князь Вышеслав

Ай да зима! Спасибо, за словом в карман не полезет! (*Обращаясь к Тумаку, который сидит на полу и хлебает*). А ты, овсяник, что надулся, как ёж на мокрицу? Зима, свистни его ложкой по носу!

Весна

Нельзя, пресветлый князь, он серчает ныне, искалечит.

Князь Вышеслав

Что так?

Весна

Да так; не верит, что у него четыре ходаста, два бодаста да седьмой хлебестун; в люди просится [2, с. 202 – 203].

Князь употребляет обращения “суеслов”, “овсяник”, а своего нахлебника Весну в шутку называет “зимой”. Он ведет беседу полусерьезно, свободно включает в свою речь сниженные слова и выражения,

фразеологические обороты: “зашибет грозою за вялые речи”, “зубы на барщине”, “за словом в карман не полезет” [См.: 8, с. 223], “надулся, как еж на мокрицу”, “свистни ложкой по носу”. Весна отвечает в присущей ему шутовской манере, употребляя при этом известную загадку “четыре ходаста, два бодаста да седьмой хлебестун” (корова) [3, II, с. 167]. Она становится характеристикой Тумака и, как очевидно из последующего текста, является началом многочисленных сопоставлений и аналогий мира человека и природы.

Вступая в диалог с юродивым Тумаком, который требует себе невесту княжну Зорю, Вышеслав раздражается бранью: “Белужья ты башка да волчий хвост, я ж за тебя отдаю невесту, тёлку-яловку, беломордую, белобровую, белобрысую – сосватать, что ли?”; “Слушай же, верблюжина поганая, полно; велю убить, что собаку, да в парник под огурцы кинуть; не люби мне шутки твои”; “Вон! Морж клыкастый, выродок, непоятый и нерожденный, вон! Избить его батогами на конюшне да выкинуть в подворотню, коли жив будет, чтоб и духу его тут не было” [2, с. 203].

Таким образом, на протяжении одной сцены главный герой князь Вышеслав трижды меняет свою речевую манеру: от восторженных речей, обращенных к заморским женихам, он переходит к более сниженному стилю общения – полусерьезному-полушутливому диалогу с Весной, что играет при дворе роль шута, а затем и вовсе к грубой брани, которую мы слышим в адрес юродивого Тумака. Для автора важен контекст, адресат, непосредственность общения. Стилиевые переходы в речи русского князя делают характер героя более живым и многогранным.

Наибольшее количество бранных обращений и высказываний мы можем увидеть в речи Лешего и князя Вышеслава, причем Леший бранит всех – Тумака, Русалок, Водяного, Оборотня, а князь – только Тумака. Единичны данные выражения в речи Домового, Водяного, Оборотня и Тумака. Совершенно отсутствует подобная лексика у Русалок, княжны Зори, княжих гостей. Объясняется это тем, что Леший – антагонист, он вступает в конфликт со всеми гостями, а князь Вышеслав имеет одного врага, человека, который угрожает его благополучию, поэтому агрессия направлена только на Тумака. Необходимо также отметить, что подобная лексика у князя Вышеслава весьма разнообразна (примеры будут приведены ниже).

Бранные обращения становятся яркой характеристикой образов и в то же время раскрывают особенности взаимоотношений, сложившихся между персонажами.

Так, чаще всего герои пьесы используют бранные выражения-обращения по отношению к Тумаку. Его характеризуют Леший и князь Вышеслав. Леший называет персонажа “выродок”, “тюленья чекуша, дупло трухлявое”, “шершень толстоголовый”, “трутень, карга глупая, земляной рак”, “жаба уродливая”, “выродок мяса человеческого”; князь

Вышеслав – “белужья башка да волчий хвост”, “овсяник”, “верблюжина поганая”, “морж клыкастый, выродок, непятый и нерожденный”, “копна неразумная”, “малоумный, скот безумный”, “вебрь”, “чудище, урод, падаль”, “змея подколодная, буйволиный выродок, прокаженный гнедой тур”, “гадина” [2, с. 203 – 204, 212 – 213, 217, 223, 242 – 243]. Также разнообразно характеризуют Водяного и Русалок эпитеты Лешего. Водяного герой называет “бесперый баклан”, “пеший крахаль”, “треклятый тюлень, образина”, “сомина”, “колтун, косолапый мокруша”, “краснобай, двуязычная оструша”, “слизняк”; Русалок – “выдры мокрые”, “мартышки, выхухоль перепончатая, полоскуши мокрые”, “нырки да лягушки”, “мокрушки”. Домовой в сердцах обзывает Русалку “грязнушка, голосистый чирок”, а Тумака – “выдры мокрые” [2, с. 214 – 216, 235, 240, 245 – 246]. Меткие отрицательные слова-характеристики Лешего, Домового, Оборотня единичны. Герои, ругаясь, характеризуют друг друга: Оборотень называет Лешего “лыкодер”, “трухлявая рогожа”, Водяной Домового “подпольная мышь”, Леший Оборотня “коротыш”, “скаредная рожа” [2, с. 233, 244].

В своих обращениях герои выражают не только гнев, негодование, агрессию, но и добрые, теплые чувства и отношения друг к другу. Связано это прежде всего с отцовством. В пьесе две такие пары: князь Вышеслав – Зоря и параллельно в природном мире Водяной – Русалки. Князь Вышеслав называет дочь “ландыш мой”, “сойка ты моя, союшка”, “василек мой” [2, с. 206 – 207]. Водяной своих подопечных – “брызгуши”, “попловуши”, “поныруши” [2, с. 245 – 246].

С любовью, с интересом относятся Русалки друг к другу, что отражает их речь: “морской котик”, “прямые брызгуши” [2, с. 224]. Ласково обращаются Русалочки к Тумаку, когда он сулит завлечь в их водоем женихов Зори. Однако они неискренни, ироничны, ими движет корысть, умысел. Героини подлещиваются: “голубчик, любчик, ягодка, головостик, черепашка”, “соменок, тюлень” [2, с. 215 – 216].

Нельзя не отметить, что обращения героев из природного мира и людей русской нации в “Ночи на распутье” связаны с природными явлениями – это названия птиц, пресмыкающихся, животных, растений: “тюлень”, “дупло”, “выдра”, “мартышка”, “выхухоль”, “нырок”, “лягушка”, “баклан”, “крахаль”, “шершень”, “трутень”, “карга”, “рак”, “жаба”, “тюлень”, “сомина”, “чирок”, “мышь”, “сорока”, “скворец”, “верблюжина”, “морж”, “копна”, “вебрь”, “ландыш”, “сойка”, “василек”, “буйволиный выродок”, “гнедой тур” [2, с. 203 – 204, 206 – 207, 213 – 216, 223, 233, 235, 240, 243, 245].

Кроме того, демонологические персонажи “Ночи на распутье”, рассказывая о своих действиях, поступках, намерениях, находят аналоги в мире природы. Так, Леший наставляет Тумака: “проползи ты псом в подворотню, подкрадья кошкой по желобу кровельному, проползи гадиной по водосточной трубе” [2, с. 214]. Этот герой объясняет

происходящее Русалкам – сначала на своем языке (лесного мира), а затем “русалочьем” (водного мира): “мы на этой падали и росомаху, и волка уьем; по-вашему: этот соменок мне красноперую золоторыбицу, а вам карася саженого приведет”; “Что ж, бывает, и вороне ину пору удастся поймать утенка! А ясный-эт сокол не дремлет, налетит кубарем, только свиснет да шикнет, а карга глупая из когтей в когти передает ему поживу, сама не посмеет и крикнуть!” [2, с. 216 – 217]. Князь Вышеслав, ругая Тумака, предлагает подходящую ему невесту: “Белужья ты башка да волчий хвост, я ж за тебя отдаю невесту, телку-яловку, беломордую, белобровую, белобрысую” [2, с. 203]. Клянутся и божатся герои также в координатах природного мира: “Тори по тореному, так вырасти мне лиственница промеж лопаток, да пусти корни свои до грудей, коли княжна не будет наша!”; “А мне – врасти вот лапа моя в дуб вековой, коли не доеду я князя, коли кто вдругоряд меня проведет” [2, с. 214]. Наконец, Русалки оценивают женихов Зори по своим, “русалочьим” критериям: “Это не здешний; усатый, словно рак речной, и нос нелюдский, что твой руль!”; “Бел, сердечный, что плотвичка, да и волос, что посконь белая, той же масти!”; “И это жених княжны; этот оттоле, где треска-рыба ловится”; “И красноперый, ведь сущий окунек, не то подлещик!”; “Какой подлещик, целый сазан!” [2, с. 224 – 225]. Подобные примеры свидетельствуют о хорошо продуманной концепции произведения, детально выписанных автором образах.

Интересно, что употребляемые в произведении слова живого великорусского языка, связанные с миром природы, имеют несколько (порой до 5-ти) значений. Это названия птиц, рыб, пресмыкающихся, животных и др. Переносные значения данных слов – характеристика человека, преимущественно отрицательная. Приведем несколько примеров. “Варакуша: 1. пташка из разряда певчих, известная переменчивостью; она подделывается под соловья; 2. врун, вралья, пустоplet” [3, I, с. 164]; “карга: 1. ворона; 2. *бранно*, старуха” [3, II, с. 91 – 92]; “гадина: 1. ползучее животное, пресмыкающееся, противное человеку; это земноводное либо насекомое; 2. *бран*. мерзавец, сквернавец” [3, I, с. 340]; “желна: 1. большой черный дятел, долбила, поедающий пчел; 2. *тмб*. наянливый проситель; 3. злонамеренный, злоязычный человек; 4. скупец, скряга; 5. *влд*. кто походя ест” [3, I, с. 531]. В некоторых случаях характеристика природного мира в употребляемых Далем словах не заложена в первом значении слова, это или предмет, или качества человека. Например, “трутень: 1. *пск*. лентяй, дармоед, тунеяд, бездельный шатун, прихлебатель, живущий без дела, либо на чужой счет; 2. *о пчелах* самец, самка или матка, одна общая, на весь рой” [3, IV, с. 438], “баклан: 1. *сиб.*, *смб*. болван, чурбан, чурка, отрубок, баклуша; 2. *влд.*, *ниж*. большая голова,ловища; 3. приморская птица, живущая рыбой, морской ворон” [3, I, с. 40].

Безусловно, пьеса В. Даля “Ночь на распутье” экспериментальная и новаторская. В 1839 г., когда она появилась на свет, активное введение

в драматическое произведение разговорных и простонародных слов и выражений было необычным и смелым стилистическим приемом. И Даль мастерски пользуется этим приемом. Автор в “Ночи на распустье” создает оригинальные колоритные образы. Речевая характеристика персонажей способствует этому. Писатель с помощью “сниженных” слов не только дает характеристику и самохарактеристику персонажам, стремится к глубокому проникновению в русский национальный характер, воссоздает народный быт и мироощущение, но и знакомит образованное общество своего времени с живым великорусским языком и разрабатывает художественные способы их воплощения в литературном произведении (в драме). В этом нам видится значение “Ночи на распустье” для русской литературы первой половины XIX столетия.

Литература

1. [Булгарин Ф.] Очерк русской литературы за 1838 и 1839-й годы. Были и небылицы Казака Луганского. IV. – СПб., 1839 // Сын Отечества. – СПб., 1839. – Т. 9. – Ч. 2. – С. 135 – 139. **2. Даль В. И.** Ночь на распустье, или Утро вечера мудренее // Юган Н. Л. Художественная специфика цикла В.И. Даля “Были и небылицы”. – Луганск: “Альма-матер”, 2006. – С. 201 – 250. **3. Даль В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: “Русский язык”, 1998. **4. [Краевский А.А.]** Русские книги, изданные в течение первой половины мая и течение первой половины июня месяца. 165. Были и небылицы Казака Луганского. Книжка IV. – СПб., 1839 // Отечественные записки. – 1839. – Т. IV. – № 6-7. – Отд. VII. – С. 1 – 7. **5. Мельников-Печерский П. И.** Воспоминание о Владимире Ивановиче Дале // Даль В.И. Картины из русского быта. – М.: Новый Ключ, 2002. – С. 267 – 333. **6. [Сенковский О.И.]** Были и небылицы Казака Луганского. Книжка четвертая. (СПб., 1839) // Библиотека для чтения. – 1839. – Т. 35. – С. 13 – 26. **7. Тургенев И.С.** Повести, сказки и рассказы Казака Луганского. СПб., 1846 // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: “Наука”, 1978. – Т. 1. – С. 278 – 280. **8. Фразеологический** словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – Изд. 4-е. – М.: “Русский язык”, 1987. – 543 с. **9. Юган Н.Л.** Мифологизм сюжета пьесы В. Даля “Ночь на распустье” // Південний архів. (Збірник наукових праць. Філологічні науки). – Херсон, 2005. – Вип. XXIX. – С. 118 – 121. **10. Юган Н.Л.** Образ народа в пьесах В. Даля “Ночь на распустье” и У. Шекспира “Сон в летнюю ночь” // Одиннадцатые Международные чтения молодых ученых памяти Л.Я. Лившица. – Харьков, 2006. – С. 75 – 76. **11. Юган Н.Л.** Пьесы В. Даля “Ночь на распустье” и У. Шекспира “Сон в летнюю ночь”: некоторые особенности композиции и стилистики // Соціум. Наука. Культура. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції (28-30 січня 2006 року). – К., 2006. – С. 70 – 71.

The purpose of this article is consideration of stylistic peculiarities of the V.I. Dal's play "The Night at the crossroads", correlation of poetic and prosaic parts, the analysis of the informal and colloquial lexicon in the play, its functional using by the author. V.I. Dal in the play declared his aesthetic priorities – free and wide introduction of informal and colloquial phrases and words in the literary work.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.161.2 – 312.6.09+929 Дімаров

Ю.В. Абрамян

ОНОМАСТИЧНИЙ ПРОСТІР АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПОВІСТІ А. ДІМАРОВА "ПОЕМА ПРО КАМІНЬ"

Власні назви в системі прийомів створення художнього простору твору посідають особливе місце, зумовлене їх значними стилістичними можливостями. Адже, мистецький твір – це модель своєрідного, притаманного лише автору світосприйняття й світовідтворення в художньо-образній системі, що здійснюється за допомогою найрізноманітніших художніх прийомів та засобів як загальнолітературних, так і власне-авторських. Ці індивідуальні особливості зображально-виражальної системи найбільш яскраво виявляються в номінаціях.

Дослідженню художньої ономастики велику увагу приділяли такі вчені, як Ю.О. Карпенко, О.І. Фоякова, М.С. Альтман, В.М. Калінкін, Л.І. Колоколова, Є.О. Отін, О.В. Суперанська, Т.В. Немировська, В.М. Галич та інші. Онімний склад художньої літератури вивчається досить активно й продуктивно, особливо антропонімікон художніх творів. Актуальність цієї статті зумовлена нерозробленістю теми, адже саме мемуарна проза А. Дімарова ще не була об'єктом дослідження в аспекті поетичної ономастики.

Метою нашого дослідження є систематизація й класифікація онімного складу лексики та з'ясування стилістичної ролі онімів в автобіографічній повісті Анатолія Дімарова "Поєма про камінь", адже використання певних номінативних одиниць завжди зумовлене їхнім функціональним призначенням – письменник досить прискіпливо ставиться до відбору мовних засобів. Лаконічність, навіть скупість, точність опису, "літературний мінімалізм та аскетизм" [1, с. 128], категоричне несприйняття розлогих описів вироблено письменником,

імовірно, багаторічною коректорською й редакторською роботою у різних виданнях. І якщо вже він використовує певні художні прийоми та мовні засоби, то дуже точно й влучно, уводячи їх у твір з однією метою – якомога яскравіше розкрити характер персонажа, а, зрештою, й донести основну ідею. Вагому роль при цьому відіграє ономастична лексика, пов'язана, перш за все, із двома складовими онімного простору – топонімією й антропонімією – найрізноманітнішими зв'язками – від чітко встановлюваних до прихованих.

Ономастичний простір повісті “Поєма про камінь” надзвичайно насичений, це пов'язано із тим, що повість автобіографічна, а письменник є завзятим мандрівником й надзвичайно комунікабельною людиною й до того ж цікавим та дотепним оповідачем. Твір “Поєма про камінь” є повістю-спогадом про численні близькі та далекі мандри письменника. “Ці спогади я беріг у собі і дуже довго не хотів писати про це. Це може найсвітліше, що є у моєму житті” [2, с. 123], – відверто зізнається автор. Прозаїк захопився збиранням й художньою обробкою каміння, знайшовши у цьому справжню розраду від задушливої дійсності з її умовностями та суцільними табу.

У повісті абсолютно реальний ономастичний фон, як у номінації персонажів, так і у топонімічних найменуваннях. Адже топонімічний склад лексики пов'язаний, перш за все, з тими місцями, де Анатолій Андрійович побував, полюючи за красивим камінням – агатами, турмалінами, сердоліками. Завдяки географічним назвам твір набуває життєвої достовірності, надзвичайної рухомості та майже документальної точності в часо-просторових межах оповіді. Назви країн, міст, селищ, сіл, річок, долин, урочищ тощо, котрі використовує прозаїк, забезпечують не лише просторову, а іноді й часову орієнтацію у творі, адже автор, пропускаючи через себе матеріал, змальовує події крізь призму часу й організує твір у двох часових планах, поєднуючи різні виміри подій: “як вони сприймалися безпосередньо і як бачаться з відстані прожитого” [3, с. 152]. Топоніми в повісті репрезентують, а інколи й характеризують час, оскільки у творі згадуються реально існуючі топографічні назви, що є зараз або були насправді колись в минулому, тоді “ми можемо говорити про те, що час подій так чи інакше вказаний” [4, с. 166]. Наприклад, автор подає дві назви одного населеного пункту: *Коктебель* – це історична назва, і *Планерське* – цю назву селище отримало вже в радянські часи. Авторіві явно до вподоби історичні назви, а до перейменувань він ставиться з неприхованим сарказмом: “*Планерское* замість *Коктебеля*, *Щебетовка* замість *Атуз*, – милі московському вухові слова, що різуть слух нормальній людині” [5, с. 220], і може відверто про це писати, що вказує на пострадянське відтворення спогадів. Комонім *хутір Мохнач* розширює хронотопію повісті й зв'язує змальовані події з попередніми творами автора, де прямо або опосередковано він згадується. Астіонім *Київ* у творі відіграє роль відправної точки в усіх мандрах письменника, хоч на початку

повісті сам автор називає себе письменником зі *Львова* [5, с. 229], тобто автор послідовно точно відтворює часо-просторові межі подій. Хороніми *Америка* й *Італія* теж вживаються з метою найбільш точної характеристики певного часу: “...біля крамниць ви можете купити, що ваша душа бажає: від вершкового масла до рафінаду, від черевиків з *Італії* до джинсів з *Америци*, що саме входили в моду” [5, с. 390] – указує на початок 80-х років минулого століття.

Одночасно з хронографічним розкривається в творі й метонімічний потенціал топонімів, в основі якого є заміщення назви об’єкта вказівкою на місце його знаходження, наприклад, хоронім *Росія* вжито в значенні окремих можновладців [5, с. 418]; топонім *Москва* замість точної вказівки на відповідних осіб: “Висиливши із Криму татар, *Москва* й більшість селищ перейменувала” [5, с. 219], “*Москва*...безсовісно грабувала багатющий цей край” [5, с. 266], “Тепер на Памір *Москва* посилала експедиції з виключно науковим завданням...” [5, с. 418], “...сама *Москва* по голівці погладила” [5, с. 446] тощо.

Топонімікон повісті відіграє важливу роль у розвитку сюжету й долі головного героя-наратора, служить орієнтиром у світі художніх образів твору. Використані в повісті топоніми, безпосередньо пов’язані з життям головного героя, указують на місце його проживання, переміщення, мандри. В автобіографічному творі Анатолій Дімаров не стільки розповідає про себе, скільки описує події, що відбуваються навколо нього і за його участю, змальовує людей, які перебували в полі його зору й залишили в пам’яті певний слід. Увесь перебіг подій так чи інакше пов’язаний з численними мандрівками автора в пошуках напівдорогоцінного каміння, тому твір надзвичайно насичений різноманітними топонімами назвами. Найчисельнішу групу становлять назви водних об’єктів (близько 40 гідронімів), оскільки почалася в автора так звана “кам’яна лихоманка” (колекціонування напівкоштовного каміння) в Криму, де він вишукував цікаві екземпляри в численних коктебельських та карадазьких бухтах (*Коктебельська, Сердолікова, Піцундова, Золотих Воріт, Івана-Розбійника, Лисяча, Біла, Десницького, Лев’яча, Жаб’яча, Пуццоланова*). Ці назви пов’язані з розвитком сюжету оповіді: “І море дихнуло нам приязно у вічі, як зовсім знайомим, і *Коктебельська* бухта ласкаво під ноги прослалася, і Кара-Даг помахав нам легкою хмаринкою, звучи в свої, ще нами несходжені бухти..., а у мене ж уже були маска і трубка, за допомогою яких я збирався ці бухти й освоювати” [5, с. 241]; “Якось простував *Жаб’ячою* бухтою до *Сердолікової*, коли почув голосок: – Чаю не хочете?” [5, с. 247]; “зварив свою першу з манної крупи кашу – на подив *Лисячій* бухті” [5, с. 255]. Із розвитком сюжету в творі з’являються нові гідроніми: назви річок (*Атузка, Иртіш, Амур, Пскен, Борзя, Пяндж, Вахи, Сирдар’я, Бартанг, Роуміддара, Шахдара, Тлузбулак, Гунт*), назви озер (*Балхаиш, Байкал, Гусяче, Єравненські озера, Арезьке, Ранкуль і Шоркуль*), згадуються *Нурекське водосховище, Біле море й Північний льодовитий океан*.

Усталений символічний гідронім *Дніпро* вживається автором з метою більш яскравого змалювання об'єкта – Нурекської ГЕС (“з пекельним ревом, свистом і громом виривалися з черева греблі потоки води, що могли в одну мить напоїти *Дніпро*” [5, с. 429]). А загальновідомий гідронім *Ніагарський водоспад* застосовується у метафоричному порівнянні потужності *Нурека*: “Праворуч, далеко-далеко внизу лютує вода: *Ніагарський водоспад, закутий у бетон*” [5, с. 430].

Численні ороніми (з варіантами 32 назви), що спостерігаються в повісті, вказують на координати перебування письменника-мандрівника й опосередковано чи прямо пов'язані з розвитком сюжету: *Гімалаї, Памір (Східний Памір), Алатау, Карпати, Тянь-Шань, Південний Урал (Південний Урал), Шантурек, Шерлова гора (Шерлова сопка), Файнські гори, гора Керцеус, Хорог, Ош, Мургаб, Шунганський хребет (Шунган), перевал Найзаташ, Тау-Міка, Ключевська сопка, високогірна долина Зор-Бурлюка, платформи Бальбеку* тощо. Деякі назви, окрім вказівки на місце розгортання подій, характеризують автора як дотепного оповідача, що подає не лише назви об'єктів, а й пояснює їх (*Савичева смуга, гори Кара-Даг, скеля Юнга*), натякає на легенди (*Медова гора*) і подає варіанти назв, наприклад *Чортів палець* – “Так називався гігантський стовп кам'яний, що увінчував Кара-Даг. Він мав трохи іншу, точнішу, назву: *Чортів фалос*, але місцевий люд, необізнаний зі стародавньою міфологією Греції, перехрестив стовп той на *Чортів палець*” [5, с. 247].

Топонімікон повісті рясніє назвами на позначення держав, областей, країв тощо, адже оповідач мандрував не лише *Україною*, а й багатьма республіками *Радянського Союзу*, тепер, звичайно, це назви суверенних держав (ми подаємо авторське написання): *Росія, Азейбарджан, Вірменія, Грузія, Казахстан, Таджикиська РСР (Таджикістан), Нагірно-Бадахшанська автономна область (“загадкова країна – Нагірний Бадахшан”* [5, с. 441]) та краї й регіони – *Урал, Середня Азія, Забайкалля, Сибір, Північ, Омська область, Ушкамимський район, Кримське примор'я, Київщина, Вінниччина, Полтавщина, Херсонщина, Підмосков'я*, що вказують не лише на місце дії, а й допомагають авторові створити яскраві характери персонажів (“Забралися в таку дику тайгу, що здавалося: їдемо десь за *Уралом*, а не в *Забайкаллі*” [5, с. 374]; “Віктор Микитович, знудьгований за *Полтавиною*, розмовляє зі мною виключно українською” [5, с. 422]). Твір насичений хоронімами, одні з яких виконують номінативну та текстоутворюючу функції, називаючи реальні топонімічні об'єкти: *Китай (Червоний Китай), Монголія, Бурят-Монголія, Афганістан, Іран, Індія*: “Ми їхали вже по *Бурят-Монголії* і не стрічали жодного селища, поки не вкотилися до районного центру цього Богом забутого краю” [5, с. 269]), “До *Афганістану* – рукою подати” [5, с. 456], а інші безпосередньо не пов'язані з сюжетом, але умотивовані стилістично, містять цікаву інформацію, що вказує на обізнаність автора в специфічних питаннях щодо напівдорогоцінних каменів (*Австралія*,

Америка, Індія, Італія, Полінезія, Західна Німеччина, Франція, Японія): “...їздили ... по опали ... не по такі, як у *Австралії*, що оздоблюють найкоштовніші прикраси” [5, с. 317]; “...мініатюра переносить на один з островів *Полінезії*: пальми на узбережжі океану” [5, с. 395]. Деякі хороніми використовуються в повісті і як назви конкретних об’єктів (“...про вертоліт нічого було і мріяти: поруч, рукою подати, – кордон із *Китаєм*”) [5, с. 322], і як асоціоніми, що виконують сугестивно-асоціативну функцію (“Кремлівські маразматики, напудивши від страху в штани, стали панічно зводити вздовж кордону з таким же, як і самі, *Червоним Китаєм* углиб своєї країни багатокілометрові укріплення” [5, с. 279]), набувають характерологічного значення, адже висловлюють погляди автора-наратора. Використання назви *Україна* теж зумовлене не лише потребою в просторовій орієнтації, але й допомагають дати естетичну оцінку певному об’єкту: “...намет наш стояв на одному з горбів, які височили в степу, як скіфські могили на *Україні*” [5, с. 276].

У творі вжито з фонетичними варіантами 33 назви населених пунктів. Групу ойконімів становлять лише реальні назви міст, селищ, сіл, хуторів, аулів тощо, які відіграють роль адресно-локалізаційної орієнтації: *Феодосія, Коктебель, Планерське, (Планерское), Щебетовка, Атуз, Київ, Львів, Челябінськ, Чита, Алма-Ата, Ташкент, Бентоніт, Іджеван, Єрван, Тбілісі, Семипалатинськ, Душанбе, Ленінабад, Комсомолобад, Усть-Каменогорськ* (“*Усть-Кан*, як називають це місто місцеві” [5, с. 323]), районний центр *Казах*, високогірне селище *Тадан*, селище геологів *Пориньов*, село *Сарі-Гюх*, село *Велика Бурімка*, засекречене містечко *Кайраккум*, кишлак *Муджсхарв* тощо. Ойконіми в повісті виконують не лише номінативну, а й семасіологічну функцію, пов’язуючи назву одного об’єкта з просторово віддаленою, але близькою за смыслом, як-от, характеризуючи місто *Душанбе*, автор вдається до порівняння – “новітній оцей *Вавилон*” [5, с. 475], а серед місцевих мешканців безпомилково впізнав українок, що йдуть собі статечно, незважаючи на всю навколишню метушню “...мов у себе в *Лубнах*” [5, с. 475]. Задіяні автором назви *Москва, Лейпциг, Воркута, Ленінград, Владивосток, Лондон* виконують функцію фонових онімів (“виготовлений не інакше, як у *Лейпцигу* на державне замовлення” [5, с. 290]), певною мірою характеризують персонажів та епізодичних дійових осіб: “...земляки мої – Ткаличі, тільки що живуть в *Ленінграді*” [5, с. 256]; “Коли *Анатолій Скригітіль* іще навчався у *Владивостоці* у тамтешньому вузі...” [5, с. 445]. Конотативно забарвлені назви допомагають створити цілісні образи персонажів, наприклад: “Схуд, наче побував в *Освенцімі*” [5, с. 405], уживання топоніма розраховане на обізнаність рецепієнта й вказує на виснаженість, хворобливу худорлявість персонажа. Топонім *Голлівуд* теж реалізується в конотативному значенні, указуючи на об’єкт суттєво відмінний від зображуваного: “*Мургаб*. Колюча пилюка: вітер жбурляє її прями́нінько в обличчя, хідники пилом покриті, а по них у яскравих сукенках, у

черевичках модельних, з неодмінною коляскою поперед себе ті ж самі юні жіночки прикордонників, що я їх бачив рік тому, схожі на статисток з Голлівуду” [5, с. 476].

Мікротопонімія повісті обмежена чотирма назвами, що мають більше емоційно-сміслове навантаження, аніж номінативне, хоча й воно наявне, наприклад, годонім *Хрещатик* уживається в одному з ліричних відступів й указує на реальну назву вулиці. Годоніми на позначення автомобільних трас: *Київ-Львів* та *Київ-Харків* виконують стилістичну функцію – допомагають наратору точніше передати хід подій. Агоронім *Красна площа* має яскраве конотативне забарвлення: “Одчинив ворота садиби, і ми вкотили в забетонований двір, що міг би за своїми розмірами позмагатися з *Красною площею*” [5, с. 391], використовується для опису розкішного помешкання одного з азербайджанський крамарів.

У структурі ономастичного простору повісті слід виділити оніми, що, як і деякі топоніми, “створюють фон оповіді” [6, с. 12]. Вони органічно вплетені автором у канву сюжету, сприяють розгортанню подій, розкриваючи процес мислення, особливості світосприйняття наратора та увиразнюючи окремі моменти буття героїв твору. Серед так званих фонових онімів у повісті задіяні космоніми *Вищий Розум, Космос, Всесвіт, Земля*, що окреслюють образ думок героїв повісті: “Григорій Максимович переконаний, що в агатах, та й то далеко не в кожному, в отому химерному плетиві, у миготливій іризації на атомарному рівні записана інформація, адресована роду людському *Вищим Розумом з Космосу*” [5, с. 260], та й самого оповідача-наратора: “...що таке людина, для чого вона виникла на крихітній планеті – піщина в неосяжному *Всесвіті*, обжила її і, дозрівши, стала пориватися в *Космос*”. Космонім *Сіріус* задіяно з метою надання виразної характеристики одному з персонажів повісті, має яскраве конотативне забарвлення: “Григорій Максимович, за його твердим переконанням, як я уже згадував, був не землянином, а родом із *Сіріуса*” [5, с. 385], “Гайнув на *Сіріус*: провідати свого космічного тата... Адже не раз нас переконував, що родом із *Сіріуса*...” [5, с. 421], указує на неординарну, дещо дивакувату людину.

До фонових онімів належать вживані в творі ергоніми – назви підприємств, установ, організацій, об’єднань тощо (*Академія наук України, Дніпропетровський вуз, Інститут геології при АН України, Львівський політехнічний інститут, Московський інститут експериментальної медицини, Спілка письменників, Рада Міністрів, Товариство любителів каменю, видавництво “Советский писатель”, підприємство “Кварцсамоцвіт”, Нурекська ГЕС, магазин “Багатир”, Єлисеєвський магазин, Басарабський ринок* тощо), які виконують роль культурного й побутового тла оповіді, додатково надаючи більш реалістичного звучання зображуваному, часто набуваючи конотативного значення, що виявляється на рівні контексту.

Культурну та духовну сферу життя оповідача-наратора увиразнюють артіоніми (“*Литературная газета*”, журнал “*Вокруг*”

света”, назви творів мистецтва: “Гранатовий браслет”, “Злива в Судаку”, “Освоение Памира”, “Известия русско-географического общества” за 1883 год); У творі письменник використовує назви власних повістей “Вершини”, “Його сім’я”, розкриваючи й увиразнюючи окремі епізоди з свого життя.

Прагматоніми створюють побутовий фон оповіді, відтворюють назви речей, які були в ужитку персонажів повісті: намет “Легіонер”, горілка “Українська з перцем”, “Українська пекельна”, “Московська”, “Смирновська”, вино “Перлина степу”, консерви “Сніданок туриста”. Назви автомобілів “Победа”, “Москвич”, “Лада”, “Волга”, “уазик”; вантажних машин “МАЗ”, “КрАЗ”, якими послуговувались герої твору, іноді відображають наявність емоційно-експресивної забарвленості в ставленні автора до зображеного (“Рашид нарешті дістав невеликий пікапчик, варіант “Антилопи-гну” із славнозвісного роману Ільфа й Петрова” [5, с. 331]; “Наш старенький “Москвич” ледь устигав за його новенькою, наче щойно придбаною “Ладю” [5, с. 391]).

В ономастичному просторі повісті найбільший пласт онімів становлять антропоніми, що характерно для прози взагалі. Слід звернути увагу на те, що повість автобіографічна й використані антропоніми цілком реальні: від найменувань персонажів до імен загальновідомих діячів сучасності й минулого. У цьому випадку номінатор не вільний у виборі імен для своїх персонажів – правдивості вимагає жанр твору, але автор виявляє суб’єктивну оцінку, тим самим формуючи в рецепієнта відповідне ставлення до героя. У тих випадках, коли реальне ім’я з етичних міркувань письменник хотів приховати, використовувався або асоціативний, або трансформований антропонім, наприклад: “...з нами полетів каменярь, який мав рідкісне прізвище великої російської ріки. Ну, нехай це буде *Кама*” [5, с. 405]. І все-таки антропоніми в повісті виконують не лише номінативну функцію, а й стилістичну – відображають характер (особливо прізвиська), душевні якості персонажа (дериваційні варіанти одного оніма), розкривають національну приналежність, соціальний стан, тобто сприяють найбільш повному виявленню сутності носія імені.

Антропонімікон твору побудовано за такими моделями: особові імена – з варіантами 50; прізвища – 41, що вжиті в однині, і 5, що вжиті в множині, указуючи на всю родину; ім’я та по батькові – 21; імена з прізвищами – 15; імена, по батькові та прізвища – 7; прізвиська – 4; по батькові – 2; імена, по батькові та прізвища – 2. Як видно, найбільш уживаною є модель на позначення імен персонажів, що представлена різними формами. Для іменування своїх рідних, друзів, приятелів автор використовує і повні, і скорочені, і квалітативні форми власних імен (іноді з займенниково-прикметниковим супроводом), що вказують на приязне ставлення автора до персонажа: *Жора, Валя* (“сердолікова” *Валя*), *моя Дуся, брат Сергій, синок Сергійко, Сергій (Серьожа), Анатолій, Наталка, Гриша, Льоня, Ляля, Оля, Рашид, Ренат, Іслам,*

Тамара (“цариця” *Тамара*), *Машенька*, *Вася*, дід *Арсен*, *Мамлакат*, *Шурик*, *наш нещасний Івко*, *Георгій* (*Грицько*), *Гоша*, *Льова*, *Вася*, *Сос*, *Санасар*, *Сасун*, *Арамаїс*, *Римма*, *Елла*, *Женя*, *Мухла*, *Абос*, *Муса*, *Ахмет*. Квалітативні форми мають конотативне забарвлення й містять у собі додаткову емоційно-експресивну інформацію: “Заскочив до “сердолікової” *Валі*, не встиг постукати в двері, як вона сама на поріг – ясным сонечком” [5, с. 235]; “...а з москвичкою *Тамарою*, або *Томою*, навіть устиг подружитися” [5, с. 248]; “Руський” і *Георгій*, який підлітком звався *Грицьком* і безтурботно бігав по луках далекої Київщини” [5, с. 434]. Повні форми вживаються в основному в неслов’янських іменах (подають національну характеристику персонажа) і рідше, як варіант, у слов’янських найменнях.

До найчастотнішої форми однокомпонентної моделі антропонімів належить і прізвища персонажів, що вказують на добрих знайомих, приятелів-геологів та епізодичних персонажів: *Шагінян*, *Островой*, *Десницький*, *Куняєв*, *Савич*, *Діков*, *Скригитіль*, *Коробков*, *Кама*, *Козаченко*, *Крат*, *Миронович*, *Дерев’яно*, *Дроздов*, *Гіриштейн* (*Гіриштейн-водій*), *Лувсан*, *професор Адо*. Форма множини, у якій ужиті деякі прізвища, указує на членів однієї родини: *Десницькі*, *Ткаличі*, *Мазурови*, *Огньови*, *Дікови*.

Серед двочленної моделі найуживанішою є форма на позначення імені та по батькові персонажа, що демонструє поважне ставлення до персонажа: *Григорій Максимович*, *Павло Євгенович* (*Павел Евгеньевич*), *Віктор Михайлович*, *Оскар Вільгельмович*, *Раїса Федорівна*, *Анатолій Андрійович* (рос. *Анатолий Андреевич*), *Іван Тимофійович*, *Віктор Михайлович*, *Костянтин Костянтинович*, *Іван Пилипович* (*Філіпович*), *Тетяна Олексіївна*, *Віктор Іванович*, *Андрій Охрімович*, *Микола Сергійович*, *Віктор Микитович* (*Віктор Никитич*), *Юрій Іванович*, *Всеволод Митрофанович* (рос.), *Алексей Федорович* (рос.). Подані російські форми імені та по батькові показують варіанти звертання до носіїв імен, адже автор в повісті чітко фіксує варіанти мовної поведінки персонажів, що сприяє правдивому відтворенню подій, наприклад: “– Не спиться, *Анатолію Андрійовичу*? – *Віктор Микитович*, знудьгований за Полтавщиною, розмовляє зі мною виключно українською” [5, с. 422]; “– *Антолий Андреевич*, *Павел Евгеньевич*, просыпайтесь – поехали!” [5, с. 434]. Названа двочленна модель у творі іноді замінюється на семантично рівнозначну одночленну – “по батькові”: “...*Петрович* допитувався у мене: – Слышь, *Андреич*, у тебя “пекельная” не завалылась?” [5, с. 325]. Поодинокі випадки заміни моделі “ім’я та по батькові” на тричленну “прізвище, ім’я та по батькові” або “ім’я, по батькові та прізвище” (*Валентина Сергіївна Огньова*, *Сулим Віктор Іванович*, *Гіриштейн Юрій Іванович*, *Юрій Павлович Діков*, *Віктор Микитович Крат*, *Всеволод Митрофанович Дроздов*), зумовлені стилістично: “*Валентина Сергіївна* тепер буде нашим гідом” [5, с. 429], “*Нурек*... у вустах *Валентини Сергіївни Огньової* це слово луна, як

молитва” [5, с. 428], “За кермом – *Гіриштейн Юрій Іванович*, ас памірських доріг, який уздовж і впоперек об’їздив весь Таджикистан...” [5, с. 415], таким чином автор наголошує на своєму захопленні названою особою й висловлює пошану. З острахом та повагою автор називає на ім’я та по батькові одного епізодичного “персонажа”, з яким довелося стикнутися в своїх мандрах – ведмедя – *Михайло Михайлович*, що відповідає традиційному казковому найменню: “Ялівець, що його й краном підйомним не висмикнеш, лежав, видертий з корінням: похазяйнував *Михайло Михайлович*, полюючи за личинками... Страшно й подумати, що лишилося б од мене, коли б я потрапив в обійми до того ведмедя!” [5, с. 342]. Називання за моделлю “ім’я та прізвище” є рівноцінним з моделлю “прізвище” й “ім’я та по батькові”, що відбиває реальну сучасну антропонімію та виконує лише номінативну функцію: *Рашид Валієв, Михайло Ігнатенко, Гаваа Лувсан, Сос Мадатян, Григорій Капніст, Анатолій Скригітіль, Сергій Савич, Рапопорт Юра, Саша Миронов, Маріетта Шагінян, Іслам Караїмов*, найчастіше використовується при знайомстві з новим персонажем: “...*Саша Миронов*, письменник із Мінська, з яким я познайомився, піднявши свій перший сердолік” [5, с. 227]; “Та ось у моїй квартирі у Києві появляється *Валієв Рашид*, молодик із такими акуратними вусиками, що їх, певно, цілувала не одна місцева красуня” [5, с. 315]; “А тут іще один гість. Місцевий мисливець – *Іслам Караїмов*” [5, с. 424]. Письменник на позначення неординарних особистостей замість вищеназваних моделей іноді використовує прізвиська, які вказують на особливості поведінки, характеру, цікаві прикмети зовнішності (усього зафіксовано чотири випадки). У тексті зразу ж і відбувається декодування прізвиська, указується мотивація називання, наприклад, *таксист Жора* за нахабну поведінку отримав від мешканців курортного містечка прізвисько – *Соловей-Розбійник*; каменяря на прізвище *Кама*, що потрапив з автором у експедицію, замість того, щоб ділити порівну всі знахідки, як було заздалегідь домовлено, знаходячи найбільш цікаві екземпляри каменів, кричав: “Это неделимое!”, за що й отримав прізвисько *Неделимая Кама (рос.)*; прізвисько персонажа *Кис-Кис* пов’язано з його іменем та по батькові (*Костянтин Костянтинович*) і з особливостями поведінки й зовнішності: “Був акуратний, як кішечка ... панамка блакитна, костюмчик, мов на лялечці, білосніжна сорочка і краватка в тон, черевики начищені...підійде до моря, постоїть, мов запитуючи дозволу на “омовеніє”, аж тоді одну ніжку в хвильку опустить, подрига-подрига, обережно занурює другу...” [5, с. 251 – 252]; прізвисько *Чорномор* автор надав персонажу за особливостями зовнішності – при першій зустрічі його вразила величезна, до пояса, чорна борода, що майже закривала обличчя, лише виднілися блискучі очі: “*Чорномор*” – так я подумки прозвав цього чоловіка, який наче живцем вийшов з відомої пушкінської казки...” [5, с. 374]. Використані в творі прізвиськові йменування відзначаються інформативністю, надзвичайною емоційністю, що

зумовлює їх особливу здатність певною мірою характеризувати персонажів. Детальний розгляд антропонімікону повісті показує, що антропоніми прізвиськового типу, на відміну від інших форм, мають не тільки широку конотативність, а й сприяють якнайточнішій передачі основних рис персонажа.

Особливо широко представлена в повісті безонімна номінація – навмисне замовчування автором імені діючої особи, це стосується в основному другорядних персонажів. За лексико-морфологічними особливостями та синтаксичними зв'язками їх можна розподілити на ті, що вказують на родинні та міжособистісні стосунки: *мати, бабуся, дружина, син (синок), брат* тощо; професію або рід занять: *каменярь, геолог, шофер (шоферня), командир загону, директор місцевої школи, доцент, мулла, місцевий мисливець, стюардеса, офіціантка, чиновник* тощо; місце проживання, походження, національність: *українець, росіянин, таджик, казах, киргиз, німець, джигіт* тощо.

Антропоніми на позначення загальновідомих політичних і громадських діячів (*Ленін, Сталін, Хрущов (Нікітка), Леонід Ілліч Брежнєв, Солженіцин, Чаушеску, Мао Цзедун, Долорес Ібаррурі, Моріс Горез, Ценедбал, Ротшильд, граф Потоцький, банди Єрмака Тимофійовича*), учених (*Ферсман, Корольов*), письменників (*Шекспір, Толстой, Достоевський, Купрін, Ільф і Петров*), художників (*Ван Гог, Рубенс, Айвазовський*), спортсменів (*Блохін, Пеле*), героїв літературних творів (*барон Мюнхаузен, Остап Бендер, Алі-Баба*), міфологічних та біблійних персонажів (*Крез, Хорон, Адам, Єва*) із стилістичною метою письменник легко й невимушено вводить у канву повісті, що вказує не лише на широку обізнаність автора у світовій історії й культурі, а й на неабиякий письменницький талант. По суті вони є фоновими онімами, адже вживаються для надання додаткової інформації, характеристики персонажів (наприклад, “Цього *Креза*, що роздає навсібіч фантастичні коштовності, звісно ж, прислала до мене Раїса Федорівна” [5, с. 374]), виражають роздуми автора щодо явищ дійсності (наприклад, здивування зверхньо-презирливому ставленню приїжджих до місцевих мешканців-казахів, яких називають “чучмеками”: “Але ж геологи! Інтелігентна публіка, у кожного вища освіта, кожен читав *Толстого* і *Достоевського...*” [5, с. 270] або історичних подій (“Поспитайте узбеків, казахів, киргизів, тих же таджиків, як заганяли їхнім дідам шомполи у вуха кіннотники *Будьнного*, піхотинці *Фрунзе!*” [5, с. 419]), указують на часову орієнтацію (“Тоді усіх німців, які, споконвіку, ще з часів *Катерини II*, жили на Україні, повиселяли до Середньої Азії” [5, с. 352]) тощо. Використання міфонімів, теонімів, звернення до імен історичних діячів, відомих людей сучасності активізує енциклопедичну інформацію про відомих осіб, увиразнює загальновідомими онімами змальовувані події, викликає яскраві образні асоціації.

Поетоніми, ужиті в творі, залежно від їх семантичної функції посідають певне місце в ономастичному просторі повісті “Поєма про

камінь”. Центром ономастикону є, беззаперечно, антропоніми, адже вони складають найвиразніший шар поетонімів. Найбільш наближені до центру хороніми, ойконіми, гідроніми та ороніми, що виконують як номінативну так і текстоутворювальну функції. У цілому, антропоніми, утворені за реальними моделями, та справжні топоніми, що мають надзвичайно широку парадигматичну організацію, вносять у повість майже документальну достовірність і точність. Фонові ж оніми, які по суті є периферією ономастичного простору твору, відіграють теж досить суттєву роль – увиразнюють окремі епізоди з життя головного героя та персонажів, доповнюють смисловими відтінками процес їх мислення, подають додаткову інформацію щодо специфіки роботи героїв, їх захоплення, способу життя тощо.

Ономастичний простір повісті, пов’язаний, перш за все, із іменами тих людей, з якими Анатолію Дімарову довелося мандрувати “в пошуках пригод”, а по-друге, з місцями, де письменник побував, добуваючи напівкоштовне каміння. Уживання великої кількості антропонімів, топонімів та фонічних назв зумовлене жанром твору – автобіографічна повість – і є віддзеркаленням самого життя. Завдяки задіяним у повісті поетонімам по-справжньому відчуються прикметні особливості окресленого періоду, дух тієї доби. Оніми настільки органічно ввійшли в зміст твору, що активізація їх смислу відбувається абсолютно природно й невимушено. Ономастикон повісті “Поєма про камінь” є виявом індивідуального, неповторного стилю письменника, яскравим показником специфіки його творчості, по суті виконує організуючу роль, створюючи барвисте художнє полотно твору.

Література

1. Слабошпицький М. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги // Київ. – 2003. – № 4-5. **2. Анатолій Дімаров:** “Наші хлопці вже навчилися писати...” Дві розмови Світлани Короненко з Анатолієм Дімаровим // Літературна вітальня. – 2005. **3. Коробка Н.** Щоденник як жанр мемуарної літератури // Документалістика на зламі тисячоліть: проблеми теорії та історії. – Матеріали міжнародної наукової конференції. – Луганськ: Знання, 2001. **4. Канна В.** Хронографический аспект функционирования топонимов // Традиційне і нове у вивченні власних імен: Тези доповідей міжнародної ономастичної конференції. Донецьк – Горлівка – Святогірськ. 13–16 жовтня 2005 р. – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2005. **5. Дімаров А.** Зблиски: Оповідання та повісті. – / Передм. М. Слабошпицького, Післям. А. Камінчука. / – К.: Ярославів Вал, 2002. **6. Усова О.** Ономастикон художніх творів Миколи Хвильового. Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – Донецьк, 2006.

The aim of the article is the systematization and classification of the onymic lexical stuff and the defining of the stylistic role of proper names in the autobiographic story by Anatolii Dimarov “A poem about a stone”. An

important role in the revealing of the artistic images and of the message of the story is played by the onymic lexical stuff, which is connected, first of all, with two components of onymic space – antroponimy and toponimy. They are sometimes clearly defined and at times veiled.

УДК 821.161.2 – 312.6 + 929 Чемерис

Сіверська С.Ф.

**ВПЛИВ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА
НА ТВОРЧІСТЬ ПИСЬМЕННИКА
(НА ПРИКЛАДІ АВТОБІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ
В. ЧЕМЕРИСА “ЦЕ Я, ЗВАНИЙ ІЩЕ ЧЕМЕРИСОМ”)**

Література як вид мистецтва відбиває події зовнішнього життя, що безперервно відбуваються протягом існування багатьох поколінь. Людство не стоїть на місці, а безупинно рухається вперед. Разом з тим вдосконалюються всі сфери життя, змінюються всі ті речі, які людина сама створила, і які є невід’ємною частиною її гідного існування. Оточуючий світ, який представлений певним історичним поступом та сукупністю культурних досягнень суспільства, слугує невичерпним джерелом для натхненної творчої праці письменника. Наше дослідження стосується літератури, адже зазначена галузь мистецтва є явищем соціальним і невідривно пов’язана з тими процесами, які постійно відбуваються в історичному та культурному контекстах того ментального простору, існування якого відображено в автобіографічному творі.

З розвитком літератури еволюціонує і наука про літературу. “Літературознавство як специфічна наукова галузь – відносно молода дисципліна; час її формування відносять зазвичай до другої половини XVII – початку XIX століття; при цьому порівняно за короткий проміжок часу свого історичного існування літературознавство розвивалося досить швидко та енергійно, породивши цілу низку напрямків та шкіл, які то змагаються, то взаємодіють одне з одним.” [4, с. 5]. Виникнення нових шкіл та течій, постійне поповнення літературознавчих досліджень пов’язане з гострою потребою “розширити “інструментарій” літературних розборів за допомогою таких категорій, як художній матеріал (тема), конфлікт, природа персонажу, жанр, які природно і логічно співвідносяться з “більш молодими” категоріями: час та простір, структура оповіді, ігровий початок та багатьма іншими. Треба повернути літературознавству все багатство та різнобарвність характерного для нього інструментарію, не переймаючись тим, що дещо з нього “старе” та “традиційне” [5, с. 5]. На фоні розмаїтої картини літературознавчих

дискусій ХХІ століття важко визначитися, до якого саме методу дослідження слід звернутися. Для здійснення аналізу досліджуваного нами роману ми обрали соціологічний метод, основна теза якого звучить так: “Свідомість, а отже, і літературна творчість визначається суспільним існуванням” [7, с. 101], нарративну типологію тексту, за допомогою якої ми досліджуємо структуру оповіді, та герменевтичний метод, який дозволяє влучніше інтерпретувати досліджуваний текст. Об’єктом нашого дослідження виступає автобіографічний роман В. Чемериса “Це я, званий іще Чемерисом”. Предмет – форма та зміст означеного твору. Мета: визначення взаємозв’язку культурно-історичного середовища та суб’єктивного ставлення самого автора до описуваних подій зі структурою оповіді та змістом роману.

Людина – істота соціальна. Вона постійно взаємодіє з тими соціальними умовами, які її оточують. До соціальних факторів, які суттєво впливають на свідомість окремої особистості можна віднести такі, як економічний рівень країни, відносини між різними шарами суспільства, психологічні особливості певного менталітету. Письменник не менше, ніж будь-яка інша людина, пов’язаний з тим культурним середовищем, яке оточує його протягом життя. Але, все ж письменник як творча особистість має вроджену і розвинену надчутливість до навколишнього світу, на відміну від більшості дуже уважно спостерігає за соціальними змінами і пропускає через своє серце та розум кожен нову подію, помічаючи найважливіші деталі, і, таким чином, накопичуючи у власній свідомості чимало епізодів з реальності, прагне згодом, використавши силу слова та власний талант, передати індивідуальний життєвий досвід наступним поколінням. Будь-який геній свого часу міг ним і не стати, якщо б не знайшов слушного застосування власного таланту та бажання передати нащадкам унікальний досвід власного життя, залишити матеріальний та духовний відбиток себе у майбутньому. Музика засобом вираження свого незвичайного дару обрав музичний інструмент та ноти, художник – пензлик та фарби, а письменник – слово та текст. З безкінечності слів письменник будує форму тексту та наповнює її змістом. Особливість автобіографічного письма полягає в тому, що автор словесно оформлює та передає сукупність вражень від об’єктивної реальності через суб’єктивний життєвий досвід. Кожна окрема людина – частина загальної історії. Плинні життєві явища, неусвідомлені більшістю, усвідомлені та репрезентовані автором.

Проте літературний твір не є простим послідовним описом історичного процесу. Літературний твір не може бути “порожньою мушлею”, “мертвим уламком”, “цінність якого полягає лише в тому, щоб зберегти відбиток живої людини, поета, який в свою чергу є не більш ніж глиною зі здатністю мислити та відчувати, яка є характерною для певного народу в певну історичну епоху” і т. д. [8, с. 8]. Таких крайніх натуралістичних поглядів дотримувався наприклад І. Тен, який належав

до культурно-історичної школи в літературознавстві. Він вважав, що сутність будь-якого духовного явища формується завдяки особливостям “раси” та фізико-географічного “середовища”, які сформували окремий народ. Звідти виходить загальний позитивістський висновок: “Незалежно від того, чи мають факти фізичну або моральну природу, вони завжди породжені причинами; подібно до того, як існують вони для травлення їжі, мускульного руху або тваринного тепла, є вони і для честолюбства, для відваги та для правдивості. Вада та добродетель – це такі ж продукти, як купорос або цукор” [8, с. 8]. Ми не будемо у розгляді автобіографічного роману В. Чемериса “Це я, званий ще Чемерисом” вдаватися до таких натуралістичних крайнощів, і розглянемо досліджуваний твір у сукупності його історичного змісту та ословленої форми.

Особистість людини є одночасно об’єктом і суб’єктом історичного розвитку. Об’єктом – тому, що кожна історична епоха, маючи різні особливості, помітно впливає на формування внутрішнього світу особистості. Предметом – тому, що вдосконалення суспільного устрою спрямоване на покращення рівня життя людини. У кожному витворі мистецтва можна побачити особистість митця, а митець є посередником між існуючою дійсністю, власним витвором культури та тим суспільством, яке в подальшому буде користуватися результатами творчої особистості. Що стосується літератури, то тут є влучним вислів акад. В.Н. Перетца: “Література – не випадковий продукт гри, вона є фактом соціального життя і для її історика немає творів “гірших” чи “кращих” у розумінні естетичному, а є лише моменти літературного розвитку, більш чи менш яскраво представлені” [Цит. за: 7, с. 37]. Літературний твір слід розглядати на фоні історичного поступу, безперервного та динамічного. Література, як і будь-яка інша галузь мистецтва, є явищем соціальним. Будь-який витвір мистецтва не може мати естетичної цінності для оточуючих, якщо він після створення не оприлюднений. Літературний твір має естетичну цінність для читача тоді, коли він прочитаний, і може вплинути на свідомість того ж самого читача (і не важливо, чим саме: чито формою, чито змістом). “Художня емоція, – писав у 1880 р. М. Гюйо, – є, кінець кінцем, емоція суспільна, яка змушує нас відчувати життя, суміжне з нашим та наближене до нашого художником: до прямого задоволення від приємних відчуттів (відчуття ритму, звуків або гармонії фарб) додається все те задоволення, яке ми отримуємо від життєвого збудження нашого життя в суспільстві істот, викликаних в нашій уяві художником... Таким чином, художня емоція за своєю суттю суспільна: в результаті вона розширює індивідуальне життя, примушує змішуватися з більш широким та всезагальним життям. Найвища мета мистецтва – створити естетичну емоцію суспільного характеру” [Цит. за: 7, с. 97 – 98].

К. Юнг у праці “Про співвідношення аналітичної психології з поетико-художньою творчістю” називає митця “вихователем своєї

епохи”. Він зазначає: “Вид художнього твору дозволяє нам робити висновки про характер епохи його виникнення. Що означає реалізм та натуралізм для свого часу? Що означає романтизм? Що означає еллінізм? Це напрямки мистецтва, які несуть в собі те, в чому найбільш відчувалася потреба у сучасній їм духовній атмосфері” [12, с. 230]. У сучасному українському суспільстві відчувається гостра потреба у вихованні в свідомості майбутніх поколінь відчуття пошани до своєї історичної минувшини, до національної культури, до свого самобутнього народу. В. Чемерис у своєму романі виявляє шанобливу зацікавленість та синівську любов до своєї рідної землі. Читаючи роман, ми читаємо історію розвитку українського суспільства.

Проте не слід забувати про художню форму тексту, яка також має велике значення для правильного сприйняття читачем запропонованого твору. М. Бахтін писав: “У формі я знаходжу себе, свою продуктивну ціннісно формулюючу активність, я відчуваю власний рух, який створює предмет, притому не тільки в початковій творчості, не тільки у власному виконанні, але і в розгляданні художнього твору: я повинен відчути себе в певній мірі творцем форми, щоб взагалі втілити художньо-значущу форму як таку” [2, с. 57].

За словами П.М. Сакуліна: “В формуванні естетичних принципів мемуарна – та ширше – документальна література бере майже таку участь, як і література суто художня. Ця думка останнім часом отримує все більшу підтримку і критиків і літературознавців” [7, с. 155].

Розглянемо ословлену формальну структуру роману. “У випадку із нарративом форма змісту еквівалентна компонентам історії (екзистентам і подіям) та їхнім зв’язкам” [9, с. 149]: у творі зображено такі події, як опис перебування в селі Заїчинцях видатних осіб (це давноминулі події, які відбувалися в минулому часі, але не пов’язані з сучасністю. Можливо автор вводить поданий опис з метою наголосу на історичній цінності його рідного краю в контексті історії України XVII століття), гумористичні розповіді про те, “Як мій рідний татусь один-єдиний раз стрибнув у гречку і що з того вийшло”, як на залізничній станції тривалий час не могли знайти зупинку Семенівка, як письменника “ледь було не підвів художник Іжакевич”, як В. Чемерис “вперше і востаннє у своєму житті був головноим редактором” тощо. Досліджуваний твір складається з кількох розділів, кожен з яких містить у собі окрему оповідь, але всі оповіді за змістом пов’язані між собою. Часова організація роману хронологічна, наявні численні “ліричні відступи” у вигляді спогадів або документальних енциклопедичних відомостей про Полтавщину. Фокус нарації належить першій особі: персонаж, який одночасно є автором, розповідає історію, яку він спостерігав, голос і точка зору, що керують представленими ситуаціями і подіями, належить наратору. “Форма вираження еквівалентна конституантам (нарративним твердженням), що утворюють історію. Визначають порядок представлення, нарративну швидкість, вид

коментаря і т. д.” [9, с. 149]: у тексті можна визначити процесуальні твердження (у формі робити чи траплятися): “Минув місяць, і батько отримав нове призначення – його відправляли в почесне, як він казав, вигнання: заступником директора МТС з політроботи в містечко Богуслав Київської області” [10, с. 53]; “Віталік помер по весні сорок першого, а в червні спалахнула проклята війна...” [10, с. 55]; “Мені виповнилося п’ять років, як почалася Друга світова... Тому я мало що запам’ятав.” [10, с. 61] тощо; а також статичні твердження (у формі Є): “Основне населення області – українці” [10, с. 26]; “Забиті дороги, маси розгублених людей, колони військ, техніки, худоба, постійні нальоти німецької авіації, що кожного разу вимотували душу” [10, с. 55] тощо. У тексті наявні численні документальні відомості з краєзнавства точного енциклопедичного характеру, наприклад:

“З енциклопедичного довідника “Полтавщина”, с. 277 – 278:

“Заїчинці (до XIX ст. Зайчинці) – село Семенівського району, центр сільської ради народних депутатів, якій підпорядковані Бакумівка, Серединне, Тройняки.

Розташоване на лівому березі нижньої течії р. Хоролу, за 22 км від райцентру і залізничної станції Веселий Поділ...” [10, с. 35].

В процесі прочитання поданого роману відчувається повага автора до своєї Батьківщини та глибоке зацікавлення історією рідного краю. Процес оповіді доповнений не тільки сухими документальними фактами про походження прізвища Чемерис, про село Заїчинці, про окупацію території рідного краю фашистами, але ще й ліричними текстами поетів рідного краю – Василя Шугало, Анатолія Косматенка, – які присвячені їхнім малим полтавським батьківщинам. Автор цілий розділ “Біляківські придибенці” присвятив гуморескам, які відбивають у собі специфічний місцевий гумор та мають національний колорит. В тексті дуже багато спогадів самого письменника про перебіг історичних подій, в яких ми можемо побачити індивідуальне ставлення письменника до минулого. Серед спогадів ми знайшли, можливо ключовий, мотив написання В. Чемерисом власного автобіографічного роману: “Майже постійно писав щоденники (потай, ясна річ). Усі вони погубилися, але два чи три учнівських зошити збереглися аж до 1994 року. Писання щоденника – це, по суті, літературна праця, один з її елементів, що навчає творчості, спостережливості, вміння помічати деталі, давати характеристики подіям тощо. До всього ж, я багато читав спогадів різних письменників, зокрема з серії “Секрети творчості” – все це налаштовувало на написання власних речей” [11, с. 44].

Л. Гінзбург зазначала: “В документальній літературі художній символ немов вміщує незалежне ставлення читача про зображуваний предмет. У взаємному вимірюванні, неповному суміщенні двох планів – плані життєвого досвіду та плані естетичного трактування – особлива динаміка документальної літератури” [3, с. 7]. Життєвий досвід письменника індивідуальний, він залежить від психологічних

особливостей сприйняття дійсності, від сукупності історичних умов (якщо б, наприклад В. Чемерис народився в іншій країні, в інших історичних умовах, він застосував би свій талант для написання іншої автобіографії, події і особи були б іншими і в творі ми помітили б відбиток іншого національного менталітету). Щодо плану естетичного трактування навколишньої дійсності, то тут кількість вибору необмежена. Письменник сам обирає слова для передачі індивідуального досвіду, сам розставляє їх у певній послідовності, сам виділяє абзаци, сам поділяє текст на розділи – одним словом, сам формує структуру твору.

Оповідь у романі ведеться від першої особи. В реченнях наявна велика кількість займенників “я”, “мій”, “мене” тощо. Наприклад: “Так сталося, що в мене подвійне земляцтво: за місцем народження я полтавець (був ним і завжди залишусь!), а за проживанням ще й придніпровець, бо сорок років мого життя минуло в Дніпропетровську” [10, с. 26]; “Я відійшов від каси, все ще нічого не тямлячи” [10, с. 28]. Перед нами представлена невідомо індивідуальна картина життя письменника. “Дві моделі особистості – штучна та натуральна (документальна) – здавна відвертають одне від одного увагу письменника та читача” [3, с. 6]. Проте автобіографічне письмо характеризується єдністю цих двох моделей особистості. Ми бачимо натуральну особистість автора у вираженні його суб’єктивних переживань, спогадів, розумових висновків тощо. Але письменник не має змоги відкрити перед читачем повну перспективу власного індивідуального досвіду через те, що враження від життя безкінечні, можливо, навіть деякі з них неусвідомлені і перебувають на підсвідомому неословленому рівні. З багатства образів власного життя письменник оприлюднив тільки ті, які вважав за потрібне, він відкрився для читача настільки, наскільки вмів у матеріальну форму тексту безкінечність суб’єктивних вражень.

Текст – це ланка між письменником та читачем. Письменник вклав у текст багатство свого індивідуального досвіду, створив текст, а сприймає цей текст читач. Але сприймає не в чистому вигляді (в тому розумінні, не так, як його сприймає автор), а крізь призму свого світобачення. Інтерпретацій цього тексту може бути стільки, скільки людей прочитають цей текст. Р. Барт писав: “Читач – це той простір, де відбиваються всі цитати, з яких складається письмо; текст набуває єдності не в походженні своєму, а в призначенні, тільки призначення це не на особисту адресу; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього на всього хтось, він складає в єдність всі ті штрихи, які утворюють письмовий текст” [1, с. 391].

П. Рікер у своїй філософській праці “Конфлікт інтерпретацій. Герменевтичні есе” стверджував: Завдання герменевтики – показати, що існування досягає слова, смислу, рефлексії лише шляхом безперервної інтерпретації всіх значень, які народжуються у світі культури; існування

постає по-людському цілісним існуванням, лише тоді, коли привласнює собі той зміст, який існує спочатку “зовні”, в творах, установах, пам’ятниках культури, де об’єктивується життя духу” [6, с. 34]. Інтерпретувати автобіографічний роман В. Чемериса можна лише, спираючись на знання специфіки менталітету українського народу.

Таким чином, можна сказати, що взаємозв’язок між певним історичним періодом, рівень розвитку якого відбитий у культурних досягненнях певного суспільства, а отже і у літературній творчості письменників, які є носіями багатства національної культури, та між текстом твору, який призначений для читача, який може цей твір по-своєму інтерпретувати існує прямопропорційний зв’язок. Тобто в індивідуальних спогадах В. Чемериса, оформлених в автобіографічний роман “Це я, званий іще Чемерисом” можна побачити опис великої кількості явищ, які повсякчасно відбувалися протягом великого проміжку історичного часу: від козацької епохи до сучасності.

Література

1. **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. **Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетика. Исследования разных лет. – М.: “Художественная литература”, 1975. – 810 с.
3. **Гинзбург Л.Я.** О литературном герое – Л.: “Советский писатель”, 1979, – 224 с.
4. **Косиков Г.К.** Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост, общ. ред. Г.К. Косикова – М.: Издательство московского университета, 1987 – 512 с.
5. **Манн Ю.В.** Диалектика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
6. **Рикёр П.** Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике, М.: Издательство “Медиум”, 1995. – 416 с.
7. **Сакулин П.Н.** Филология и культурология. – М.: Высшая школа. – 1990. – 240 с.
8. **Тэн И.** Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов: Лекции, читанные в школе изящных искусств. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 230 с.
9. **Ткачук О.М.** Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
10. **Чемерис В.** “Це я, званий іще Чемерисом” // Вітчизна. – 2006. – № 11 – 12, – С. 25 – 81.
11. **Чемерис В.** “Це я, званий іще Чемерисом” // Вітчизна – 2007. – № 1 – 2. – С. 18 – 79.
12. **Юнг К.Г.** Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост, общ. ред. Г.К. Косикова – М.: Издательство московского университета, 1987 – 512 с.

In this article the author is looking through the memoirs legacy of Valentin Chemeris. By autobiographical novel “This is I, whose name is Chemeris” is finding of nation foundation in memoirs.

Т.Ю. Черкашина

МІСТИФІКАЦІЯ ВЛАСНОГО ЖИТТЯ В ЛІТЕРАТУРІ AUTOFICTION

Французький літературознавець Т. Гішар якось зазначив: “Дев’яності роки [XX століття] – це роки autofiction” [15, с. 84]. Повною мірою цю фразу можна застосувати й до двотисячних років. У сучасну епоху постмодернізму все частіше фіктивні автобіографії, так само як і фіктивні художні біографії відомих особистостей, стають “однією з плідних форм авторської гри” [6, с. 173], коли життя стає романом, “що базується на реальних подіях” [2, с. 99]. Дослідженням особливостей літератури autofiction займався чимало науковців, серед яких варто назвати імена С. Дубровські, Ж. Женетта, Ф. Лежена, Ж. Лекарма, В. Колонна, М. Лауйєна, Х. Канехара, Т. Гішара, Я. Лук’яненко (Тимошук) та інших. Згадані науковці здебільшого зверталися до творів французької літератури, і це не дивно, оскільки поняття “література autofiction” зародилося саме у Франції. Так, Ж. Женетт [13] і Ф. Лежен [14] зосередили свою увагу на теоретичних засадах вигаданих автобіографій, а саме на вивченні нарративних рівнів та інтерсуб’єктивних відношень. Т. Гішар [15] з позицій історика літератури дослідив твори К. Анго, Р. Детамбель, К. Лоран, Е. Гібера та ін. Я. Лук’яненко (Тимошук) [7] проаналізувала “Антимемуари” А. Мальро на тлі сучасних літературних тенденцій. *Метою даної статті є розгляд літератури autofiction з позицій містифікації власного життя сучасними французькими та українськими письменниками.*

Автобіографістика традиційно відноситься до літератури non fiction, оскільки однією з визначальних рис цього різновиду документалістики є опора на дійсні факти та невігдані події. Останнім часом ми можемо казати про розквіт документально-художньої прози і як влучно зазначає О. Галич “якщо спробувати простежити динаміку творчих пошуків зарубіжних і вітчизняних письменників, то можна помітити (хоча б із публікацій у періодиці), як стрімко зростає у світі питома вага документальної літератури” [4, с. 4]. На думку О. Скаріної, “секрет читабельності документально-художньої прози полягає в особливостях цієї галузі літератури – її документальності, достовірності, довірливості інтонації, коли читач дізнається про події “з перших уст” [9, с. 254 – 255] і як наслідок – “реальність стає цікавішою за вимисел” [9, с. 253]. Проте, однією з тенденцій сучасної світової автобіографістики стає руйнування крихкої межі між белетристикою та документалістикою, інакше кажучи літературами fiction і non fiction. І на стику цих двох світів – вигаданих белетристичних творів від першої особи та традиційних художніх чи документальних автобіографій – постає

проміжне родо-жанрове утворення – література autofiction, або вигадані художні автобіографії.

Термін *autofiction* уперше був використаний у 1977 році французьким літературознавцем та письменником Сержем Дубровським при жанровому визначенні роману “Син” (тут і надалі переклад наш. – Т. Ч.) [12]. Згідно з визначенням дослідника, *autofiction* (з гр. *autos* – “я”; фр. *fiction* – “вигадка”) – це “вигадана оповідь, в якій події та факти дійсно реальні” [11].

Французький дослідник Жак Лекарм, у свою чергу, говорить про два значення терміну *autofiction*. У вузькому значенні терміну, *autofiction* – це жанр, в якому реальна оповідь про дійсні факти замальовується у белетристичній наративній техніці [11]. У даному випадку, йдеться про звичайну художню автобіографію. У більш широкому значенні, *autofiction* – це “суміш спогадів та уяви” [11].

Згідно з О. Мельничук *autofiction* – це “будь-які тексти романного типу чи новели, в яких відсутній опис власного життя реальною особистістю й гарантія справжності” [8, с. 80-81]. У даному визначенні дослідниця не враховує той факт, що autofiction може бути не тільки прозовим твором, а й поетичним (як-от, поетичні autofiction В. Рюгунундуна чи поетична “Автогеографія” І. Бондара-Терещенко).

Синонімічними до французького терміну autofiction є англійські поняття *faction* (складне слово утворене від англ. *fact* “факт” і *fiction* “вигадка”) та *autobiographical novel* (тобто “автобіографічний роман”). *Faction* – це “усі тексти, написані на основі реальних фактів, які запозичують наративну техніку у белетристичної літератури” [11], у той час як *autobiographical novel* – це термін на позначення “оповіді максимально близької до життя автора, проте побудованої за законами автобіографічного пакту” [11].

Поняття автобіографічного пакту (*le pacte autobiographique*) було запропоновано відомим французьким знавцем автобіографічного письма Філіпом Леженом. На його думку, у текстах літератури non fiction, тобто “невигаданих” автобіографіях, на рівні передмови або безпосередньо в основному тексті між автором та читачем відбувається заключення автобіографічного пакту, згідно яким читачеві гарантується правдивість подальшої оповіді та ідентичність трьох текстових інстанцій – автора, головного персонажа та наратора. При цьому, як зазначає Ф. Лежен, “читач може піддати сумніву схожість, але аж ніяк не ідентичність” [14, с. 26] цих інстанцій. На думку дослідника, в уявних автобіографіях читач здебільшого шукає спільні риси між автором, персонажем та наратором, у той час як у “невигаданих” автобіографіях, найцікавішим стає пошук відмінних рис [14, с. 26]. І в цьому випадку йдеться про “народження міфу, що роман “більш правдивий” за автобіографію” [14, с. 26]. У традиційних автобіографіях автор намагається підкреслити ідентичність трьох згаданих інстанцій усіма можливими засобами. Це й індикатори на кшталт *історія мого життя, автобіографія*; й ідентичність автора,

персонажа та наратора за соціальними параметрами (ім'я, стать, професія, соціальний статус і таке інше). Навіть у випадку використання псевдоніму чи не називанні імені головного персонажа читач не піддає сумніву ідентичність трьох текстових інстанцій.

У творах autofiction, або вигаданих автобіографіях, на думку Філіпа Лежена, між автором і читачем на рівні передмови чи в основному тексті може відбуватися заключення романтичного пакту (*le pacte romanesque*) [14, с. 29], який підкреслює протиставленість автора та персонажа (здебільшого за соціальними параметрами) чи прямо вказує на вигаданість подальшої оповіді. Характерним є те, що уявне відмежування автора від наратора та головного персонажа, як правило, є елементом літературної гри. Варто лише згадати добре продуману легенду навколо autofiction “Таємниця” [1] Юрія Андруховича. Ще до офіційного виходу у світ книги мережею Інтернет та низкою культурно-мистецьких видань пройшли рекламні статті, що роз’яснювали “історію” написання роману: “Поки книга ще не прочитана, мусимо повністю поклатися на слова її автора. Коли він працював над зовсім іншим текстом, один німецький журналіст запропонував йому серію інтерв’ю. Рівно сім днів тривало їхнє спілкування, а потім репортер зник і, як виявилось пізніше, загадково помер. Проте пану Андруховичу передали журналістські записи про нього ж самого, які й стали поштовхом до написання зовсім іншого роману і знищення ще не написаного” [3, с. 94]. І надалі ця легенда дублюється в передмові до роману. Тим самим, виходить, що книгу по суті написав невідомий німецький журналіст, а Юрій Андрухович обмежився редакторською роботою: “Моя обробка всього наговореного матеріалу полягала в тому, що я, по-перше, перекладав його з німецької на українську, по-друге, видаляв з нього зайве, усував змістові прогалини і просто – згадувані вже мимрення, портрети, намагався записувати його таким чином, щоб, з одного боку, не втратити його розмовність і безпосередність, а з другого – зробити придатним для читання, себто значною мірою я все-таки оштучнював (олітературював?) вимовлене. До своєї честі, хочу додати, що я не прикрашав своїх відповідей, не робив їх жодним чином розсудливішими чи мудрішими, ніж вони були насправді, – отже, висловлені мною дурниці залишилися на виду” [1, с. 11 – 12]. У згаданому творі автор не лише відмежовується від власного тексту, а й частково від власного життя, ховаючись за фразами на кшталт: “Зауважу на всяк випадок: усі персонажі, всі дійові особи цього твору є вигаданими, а будь-які збіги в іменах чи схожість у ситуаціях – випадковими. Це тільки мені, одному з її співучасників, вони можуть помилково здаватись іншими, не випадковими і не вигаданими, а страшенно близькими і справжніми, ніби це єдино можливе життя. Але то виключно моя проблема” [1, с. 12]. А, отже, розібратися в ідентичності автора, персонажа та наратора читачеві пропонується самостійно. Так само як і в вигаданості чи не вигаданості запропонованої у формі інтерв’ю автобіографічної оповіді.

Інший представник літератури autofiction – сучасний французький письменник Фредерік Бегбеде – створив цілу серію автобіографічних романів, присвяченим різним аспектам власного життя. У згаданих романах (як-от “Романтичний егоїст”, “99 франків”, “Ідеаль”, “Я вірую – Я теж ні”, “Історійкі під екстезі” та ін.) автор виступає під різними іменами (Оскар Дюфрен у “Романтичному егоїстові”, Октав Паранго в “99 франків” та “Ідеалі”). Тим самим дотримуються вимоги романтичного пакту щодо нетотожності імені автора та імені персонажа й наратора. Проте як зазначає сам Ф. Бегбеде у творі “Романтичний егоїст”: “Хто я? Дехто стверджує, що мене звать Оскар Дюфрен; інші вважають, що моє справжнє ім’я Фредерік Бегбеде. Іноді я й сам не знаю. Просто вважаю, що Фредерік Бегбеде був би не проти стати Оскаром Дюфреном, та де там йому. Оскар Дюфрен – це він сам, тільки гірший, бо інакше навіщо його вигадувати?” [2, с. 21 – 22]. Схожі думки розміщено й на неофіційному сайті Фредеріка Бегбеде: “Цей денді любить свого персонажа й водночас не боїться його критикувати у своїх autofiction” [16]. При цьому не важливо про кого йдеться: чи про романтичного егоїста Оскара Дюфрена чи про цинічного рекламиста Октава Паранго, оскільки усі вони певною мірою відбивають сутність самого автора.

Отже, визначальними рисами даного родо-жанрового утворення є опора на справжні документи та факти у тісному взаємозв’язку з белетристичною технікою письма. При цьому, як зазначає російська дослідниця французької літератури Ольга Мельничук, “у сучасній західній літературі стає проблематичним розрізнення не вигаданих та вигаданих автобіографій, оскільки, як відзначають критики, по-перше, не завжди витримуються умови автобіографічного пакту; по-друге, будь-яка автобіографія тяжіє до вигадки, бо кожна людина, за своєю суттю, є для себе міфом, а тому будь-яка автобіографія тяжіє до ідеї, яку людина створює сама про себе” [8, с. 81]. Авторка доходить висновку, що “можливо, критерій розмежування ховається в авторських інтенціях” [8, с. 81], оскільки, на її думку, “у традиційній автобіографії автор ставить собі за мету реконструювання свого минулого таким, яким воно було, і повернення минулому “я” його істинності. У вигаданій автобіографії метою вже є не копіювання життя, а його можливе пояснення” [8, с. 81]. При цьому, на нашу думку, визначальною рисою постмодерних autofiction стає міфологізація власного життя автора та уведення ігрових моментів. Як відзначає сам Фредерік Бегбеде в “Романтичному егоїстові” (autofiction побудований у формі щоденника): “Багато читачів хотіли б дізнатися, чи я брешу, а якщо так – то коли саме, в якому місці, о котрій годині, де і з ким? Вони не розуміють, що ведення щоденника від першої особи ще не зобов’язує казати правду. Це не те саме, що “правда через кривду” Арагона, а радше вигадана правда автора щоденника. Раніше особисті щоденники протиставляли романам. Перше вважалося дійсністю, друге – вигадкою. Але оскільки з часом почали з’являтися автобіографічні романи, я вирішив створити “романоподібний”

щоденник. Розповідь про власне життя під справжнім ім'ям є надто звичайною та нецікавою, оскільки це занадто просто: відома й пика автора, зрозуміло, хто що говорить, усім усе ясно. До того ж, стільки геніїв (так само як і бездар) пройшли цей шлях. Хід із роздвоєнням автора перетворює читання щоденника на гру у схованки” [2, с. 98-99].

І Юрій Андрухович, і Фредерік Бегбеде, у своїх autofiction, як правило, витримують необхідні умови романтичного пакту: оповідь від першої особи, уявне розмежування автора, головного персонажа та наратора за рахунок уведення вигаданого імені (як-от у творах Фредеріка Бегбеде) чи фраз на кшталт “усі персонажі, всі дійові особи цього твору є вигаданими, а будь-які збіги в іменах чи схожість у ситуаціях – випадковими” (як-от у творі Юрія Андруховича). Проте, в основному тексті, здебільшого йде “уніфікація оповідних інстанцій та рівнів; зменшуються, а часом зникають дистанція й різниця між оповідачем та персонажем” [8, с. 81].

Інший французький письменник-постмодерніст Мішель Уельбек, у своїх творах-autofiction (зокрема, “Платформа” [10], “Можливість острова” та ін.) прямо не дистанціює себе від персонажа та наратора. У “Платформі” головний персонаж виступає під іменем автора та не протиставляється останньому за соціальними параметрами (вік, стать, професія, соціальний статус). Однак, правдивість подальшої автобіографічної оповіді викликає великі сумніви, а отже, йдеться про містифікацію, тобто створення уявної чи бажаної моделі власного життя.

Більшість сучасних авторів-постмодерністів є медійними персонажами, що живуть активним світським життям. Навколо їхніх імен формується певний міф, який надалі тиражується засобами масової інформації, і створення вигаданих autofiction, підпорядкованих законам мас-медіа, стає невід'ємною частиною їх літературної творчості. Так, “поява книжок Юрія Андруховича “готується” анонсами й фрагментами з творів у літературних виданнях і пресі. Практично усі його книжки (спочатку поетичні збірки, а згодом переважно прозові тексти – романи та есеїстика) породжують хвилі інтересу, інтерпретацій, полемічних суджень. Його мандри-виступи (у форматі чи то соло, чи то дуету, чи то мистецького гурту) різними українськими регіонами теж досить прозоро співвідносяться з шоу-практикою. А його лідерна участь у різноманітних літературно-мистецьких проектах, організація та проведення яких стає традиційним для письменника, взагалі роблять ім'я Юрія Андруховича явищем української шоу-літератури” [5, с. 8]. За цим же принципом шоу-літератури працюють й інші автори-постмодерністи.

Обов'язковою рисою шоу-літератури стає гучний шлейф скандальності – чи то навколо імені автора (як у випадку із арештом Фредеріка Бегбеде за вживання наркотиків у людському місці навесні 2008 року), чи то навколо твору-autofiction. Так, після виходу скандального роману “99 франків” (пізніше перейменованого на “14,99 євро”) Фредеріка Бегбеде було звільнено з рекламного агентства “Young

and Rubicam”, в якому він працював копірайтером, за гостру сатиру на рекламний бізнес. Мішель Уельбек після виходу у світ роману-autofiction “Елементарні частини”, в якому він піддав нищівній критиці сексуальну свободу, що згодом обертається для сучасної людини справжньою пасткою (схожа тематика пізніше знайде своє відображення у його наступному романі “Платформа”), був змушений наприкінці 90-х років покинути Францію й переїхати до Ірландії, а пізніше до Іспанії після численних судових переслідувань та погроз з боку мусульманської громади. При цьому, і Фредерік Бегбеде, і Мішель Уельбек залишаються найвідомішими сучасними французькими письменниками та лідерами книжкових продажів не лише у Франції, а й далеко за її межами. Так само, як і Юрій Андрухович, якого харківське видавництво “Фоліо” на своєму офіційному сайті [17] у рекламних цілях називає “одним із найяскравіших представників постмодернізму”, порівнюючи за значимістю у світовій літературній ієрархії з Умберто Еко.

Тим самим, autofiction, що “дає авторові водночас роль персонажа та роль наратора, відкриває йому й великі романні можливості” [15, с. 84], завдяки яким він стає улюбленим гостем на телебаченні, на численних реаліті-шоу, на сторінках всесвітньовідомих таблоїдів. А отже, міфологізація власного життя у творах autofiction стає добре продуманим рекламним та іміджевим продуктом.

Подальша розробка даної тематики видається нам перспективною, оскільки допоможе краще осягнути сутність сучасної автобіографістики.

Література

1. **Андрухович Ю. І.** Таємниця. – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.
2. **Бегбеде Ф.** Романтичний егоїст. – Харків: Фоліо, 2007. – 283 с.
3. **Брухаль Г.** Секрет “Таємниці” // City life. – 2007. – № 5 (33). – С. 94.
4. **Галич О.А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
5. **Голобородько Я.** Шоу деміфологем Юрія Андруховича // Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент. – К.: Факт, 2006. – С. 7 – 31.
6. **Лизлова С.** Постмодерна поетика “фіктивної біографії” // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. 21 жовтня 2005 р. – Луганськ: Альма-матер, 2005. – С. 167 – 174.
7. **Лук’яненко (Тимошук) Я.** “Антимемуари” versus “автофікшн” // Слово і Час. – 2008. – № 1. – С. 62 – 67.
8. **Мельничук О.** Повествование от первого лица. – М.: Изд-во Московского университета, 2002. – 210 с.
9. **Скнарїна О.** Література non fiction на порозі ХХІ століття: стан і перспективи розвитку // Література. Фольклор. Проблеми поетики: 36. наук. праць / Упоряд. М.Х. Гуменний. – К.: “Твім інтер”, 2004. – Вип.17. – С. 251 – 256.
10. **Уельбек М.** Платформа. – Харків: Фоліо, 2004. – 319 с.
11. **Autofiction** // www.wikipedia.fr
12. **Doubrovsky S.** Fils. – Paris: Galilée, 1977.
13. **Genette G.** Fiction et diction. – Paris: Seuil, 1991.

14. Léjeune P. Le pacte autobiographique. – Paris: Seuil, 1975. – 360 p. 15. *Le roman français* contemporain / Guichard T. et d'autres. – Paris: Culturfrance, 2007. – 160 p. 16. www.beigbeder.net/ 17. www.folio.com.ua

The article is devoted to the mythology of writer's life in the modern autofictional prose, to the narrative strategy of the fictional and non fictional autobiographies, to the contact between the author, the personage and the narrator in the autofictional texts. The author of the article examines the texts of the modern Ukrainian and French autofiction (the texts by Y. Andruhovich, F. Beigbeder and M. Houellebecq).

УДК 821.161.2 – 311.6.09

Г.А. Шестера

ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ: НОВІ ГРАНІ РОЗУМІННЯ

Методологічне оновлення в сучасній історії української літератури зазвичай пов'язують з пошуком ефективніших дослідницьких підходів і процедур та їх застосуванням для осягнення літературних набань. Згідно з концепцією наративу, будь-яке ословлення дійсності є оповіддю, а будь-яка оповідь передбачає інтерпретацію буття своїм творцем, відповідно є суб'єктивною.

Специфіка історичного роману зумовлює певні особливості його художньої методології. Працюючи над твором цього жанру, письменник мусить звертати увагу на факти історії не тільки розробляючи сюжет і композицію, але й виписуючи портрети героїв, міркуючи над засобами їх мовної характеристики. Тобто авторський задум і художня логіка повинні узгоджуватися з історичними фактами, спиратися на них, житися ними. Нагальною потребою постала необхідність розгляду історичної події, факту, постаті з точки зору наратології, розуміння специфіки їх трансформації в літературний наратив, розмежування історичного наративу та художнього.

Як уже зазначалося, історичний факт має першорядне значення в конструюванні історичного роману. Стисло схему інтерпретації історії письменником можна означити так: інтенція впливає на добір історичних фактів, які, через стадію інтерпретації, трансформуються митцем в елементи історії (сюжет, персонажі, наративні способи та ін.), систематизуються композицією та структуруються в текст.

Й. Брокмейер і Р. Харре, досліджуючи наративний дискурс, говорили про існування небезпеки “перетворення металінгвістичної категорії в реальну сутність” [1, с. 35]. Іншими словами, “форма, жанр або дискурсивний тип наративу, які... являють собою не більше ніж

металінгвістичну категорію – можуть бути оречевлені й перетворені в різновид онтологічної категорії” [1, с. 35]. Письменник, вичленовуючи з мозаїки багатьох історій одну, потрібну для реалізації його задуму, “вихоплює фабулу й оформлює її в деякий специфічний жанр. < > Те ж саме розгортання дискурсу могло б здійснитися багатьма іншими способами, і в деяких із них оповідь могла б не мати місця” [1, с. 35]. Звідси, думку про існування певної реальної історії, яка чекає на своє розкриття, інтерпретацію та ословлення в наративі, за Й. Брокмейером і Р. Харре, слід схарактеризувати як онтологічну помилку.

Помилковим є також припущення, що існує “тільки одна людська реальність, з якою... повинні узгоджуватися всі наративи” [1, с. 35]. Враховуючи те, що матеріальний світ, а особливо прояви людської діяльності, є надзвичайно складними й багатоаспектними, то кожна версія, що приймає форму наративу, концентрує свою увагу на висвітленні лише окремих аспектів з багатьох їй притаманних. Тому “існування деякої єдиної, яка лежить в основі наратива, істинної людської реальності, що нібито й повинна бути представленою в наративному описі” [1, с. 36] є помилкою репрезентації.

В. Сиров справедливо наголошує, що: “історичний факт не являв, не являє собою й за природою своєю не може бути відображенням деякої об’єктивної дійсності. Факт історії – завжди результат конструювання...” [2], іншими словами: “... не існує історичної реальності поза текстом” [3]. Таким чином, ми не можемо ототожнювати історичні факти, засвідчені в писемних джерелах, бо “за усім прагненням до об’єктивності історик опиняється в полі наративу” [4], з реальним життєвим фактом, який мав місце. Цією проблемою займалися Ф. Анкерсміт, Д. Карр, Р. Коллінгвуд, Л. Мінк, Х. Уайт та ін. зарубіжні дослідники. Серед сучасних науковців, які так чи інакше досліджують проблему історичного наративу можемо назвати Г. Звереву, В. Сирова, Ю. Халтуріна, Ю. Шатіна та ін. Наративи “являють собою форми, внутрішньо властиві нашим способам отримання знань, яке структурує наше сприйняття світу й самих себе” [1, с. 36]. Себто наратив не є ословленням дійсності, наданням їй лінгвістичної форми, адже “мова ніколи не може претендувати на адекватне відображення минулого” [5]. Халтурін, досліджуючи специфіку трансформації історичної реальності через мовну площину, пояснює цей складний процес у такий спосіб: “Внаслідок своєї метафоричності... мові притаманна особлива густість, яка стає ніби серпанком, що накидується на реальність” [5]. Показово тут є й точка зору Вітгенштейна та Виготського про те, що мова не може тлумачитися як вид трансформації буттєвих категорій в оповідь. Наративізація, як було з’ясовано, передбачає процес інтерпретації письменником дійсності, її суб’єктивізацію: “Мова наративу показує минуле в термінах, які не відповідають частинам чи аспектам минулого, виражаючи його цілісність, але сама ця цілісність не подана, а є результатом реконструкції та інтерпретації” [5].

Незважаючи на те, що “природа історії текстуальна й наративна” [6], що історичний факт та історичний наратив не є тотожними, погоджуємося з думкою Ф. Анкерсмита, про недоречність використання понять “істинний” та “хибний” стосовно історичного наративу. Правильним буде говорити про ступінь його об’єктивності чи суб’єктивності, про те, що якісним є об’єктивний наратив, а неякісним, тенденційним – суб’єктивний наратив [7, с. 116]. Хоча поняття об’єктивності в рамках наративної процедури набуває надзвичайно розмитих кордонів. Халтурін стверджує, що доречним буде говорити про “раціональність наративу”. Причому головним і єдиним критерієм при цьому слід вважати “внутрішній критерій послідовності, узгодженості, єдності та зв’язності самого наративу” [5]. Людина, у тому числі й літописець, усвідомлюючи, осмислюючи дійсність, уже наративізує її, в ідеалі не претендуючи на канонічність, взірцевість свого витвору: “Події, зафіксовані в анналах та хроніках, – це не сирий матеріал для дальшого вираження, а вже закодовані в тропях, які чекають подальшого наративного пояснення” [8, с. 176]. Коллінгвуд говорить, що “історія – це різновид дослідження або пошуку..., тобто тих форм мислення, за допомогою яких ми ставимо питання та намагаємося відповісти на них” [9, с. 12]. Хоча Уайтом і Крононом була зроблена спроба диференціації типів наративу історії, згідно з якою розрізняються хроніки (фіксація подій у списках) й наративи (історичні дискурси, які реалізують оповідну лінію). У будь-якому випадку, “історичні наративи не прирівнюються до художньої прози, навіть якщо наративи й вигадані, всі вони повні претензіями на передачу “реального” [8, с. 176]. Цієї ж думки дотримується й Ю. Шатін: “ніщо не заважає історичному наративу удавати систему фактів” [4].

В. Балдинюк [10] використовує термін “історичний наратив” як синонім “історичному роману”. У рамках нашого дослідження, вважаємо необхідним розмежувати ці терміни. Пояснюється це тим, що найчастіше автор художнього наративу має справу не з речовими джерелами, які є прямими свідченнями про минуле, а з розповідями про нього, вміщеними в писемних джерелах: “історична реальність... має наративну форму” [11, с. 188]. Коректним буде використовувати термін “історичний наратив” / “нاراتив історії” для позначення тих відомостей, які черпаються письменником з історичних джерел, як от літописи, листи та інші дискурси з наявною оповідною лінією. Поняття ж “історична проза”, “історична романістика”, “історичний роман”, “художній наратив історії”, “авторська / письменницька наративна модель історії” точно вказують на суб’єктивізований письменником “історичний наратив”, який дорівнюється історичному факту й події, оприявленій у літературному дискурсі.

Літературний дискурс, за Айзером, відкриває перед людиною широкі можливості подолання будь-яких обмежень. Залежно від ідей та інтенцій письменника відбувається авторська інтерпретація життєвої

історії, її наративізація в формі художнього твору не як єдино можливого, а як одного з вірогідних варіантів. Адже, наративна “феноменологія надзвичайно багатоманітна й носить відкритий характер” [1, с. 32]. Вивчення ж і застосування історичних джерел під час написання історичного роману забезпечує обізнаність автора в культурно-історичному контексті з метою оформлення авторської концепції бачення світу в структурно оформлений і змістовно викінчений літературний твір з високим показником функціонування наративної моделі як “істинної”: “... в художньому наративі результатом стає швидше ефект, враження істинності, ніж сама фактична правдоподібність (звідси ефект так званої літературної фікціональності)” [10, с. 4].

За рахунок того, що історична проза пов'язана з інтерпретацією історичних наративів, можна говорити навіть про виникнення ефекту подвійного “викривлення”. Творець художнього наративу, приймаючи на віру зміст історичного наративу, інтерпретує закладену в них інформацію. Історичні документи, з якими працює письменник, можуть не відповідати реальності, тобто мати високий ступінь суб'єктивізації, коли історик навмисне чи на підсвідомому рівні вдаючись до самоомани, створив дискурс дуже далекий від нейтрального погляду на сучасну йому екзистенцію, надав йому ідеологічної забарвленості. На таку специфіку наративу історії звертає увагу В. Сиров: “... переконання, що історичний текст повинен втілювати ціннісні орієнтири, < > робить його легкою здобиччю міфологічних та ідеологічних маніпуляцій” [6]. З метою забезпечення більш-меншої “об'єктивності” художньої наративної моделі історії, письменник мусить будувати свою оповідь, накопичуючи власне історичні факти з цілого корпусу історичних писемних джерел: “Історичне розуміння можливе, таким чином тільки в інтертекстуальному просторі між наративами та інтерпретаціями. Історичний текст у самому собі містить необхідність відмінності від себе, існування інших текстів” [5].

Разом з тим наявність множинності наративів історії несе в собі великий пізнавальний потенціал: “для історичного розуміння внутрішньо необхідна полеміка та конкуренція, які сприяють відсутності згоди з приводу історичних об'єктів та опираються їх оречевленню, роблячи минуле невідомим, проблематичним, незвичайним і несподіваним” [5]. Відсутність універсального наративу як способу осягнення історичних подій минулого дає змогу письменнику обрати будь-який історичний наратив, найвірогідніший, з його точки зору, серед великої кількості неоднорідних, і реалізувати його однаковою мірою ефективно в художньому наративі історії.

Отже, зазвичай письменник, опрацьовуючи історичні факти, має справу з історичними наративами, які є специфічними формами осмислення людиною свого буття. Враховуючи особливості історичних наративів, приходимо до розуміння складності роботи письменника в

процесі створення художнього нарративу історії, тобто історичного роману. А це дає змогу в подальшому повною мірою досягнути мистецької пошуки, нарративну специфіку історичних романів.

Література

1. **Брокмейер Й., Харре Р.** Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // *Вопр. философии.* – 2000. – № 3. – С. 29 – 42.
2. **Сыров В.Н.** Обречены ли исторические нарративы быть мифами? / В.Н. Сыров // *Век памяти, память века: Опыт обращения с прошлым в XX столетии: сб. статей.* – Челябинск, 2004 – С. 85 – 99 (544 с.) – Режим доступа: http://siterium.trecom.tomsk.su/syrov/Syrov_23.htm
3. **Зверева Г.И.** Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории // *Одиссей: Человек в истории, 1996...* – М., 1996. – С. 11 – 24. – Режим доступа: <http://www.tuad.nsk.ru/~history/Author/Russ/Z/ZverevaGI/narrativ.html>
4. **Шатин Ю.** Исторический нарратив и мифология XX столетия / Юрий Шатин // *Критика и семиотика.* – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – С. 100 – 108. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5shatin.htm>
5. **Халтурин Ю.Л.** Язык и историческая реальность / Ю.Л. Халтурин. – София, 2005. – Вып. 7. <http://www.eunnet.net/sofia/07-2005/text/0721.html>
6. **Сыров В.Н.** Что может сказать текст историка? / В.Н Сыров // *Человек – текст – эпоха. Формирование жизненной среды и менталитета: сб. науч. статей и материалов / под ред. В.П. Зиновьева, Е.Е. Дутчак.* – Томск, 2004. – С. 27 – 53. – Режим доступа: http://siterium.trecom.tomsk.su/syrov/Syrov_24.htm
7. **Анкерсмит Ф. Р.** Нарративная логика: Семант. анализ яз. историков / Франк Анкерсмит; пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова; под науч. ред. Л.Б. Макеевой. – М., 2003.
8. **Енциклопедія постмодернізму** / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К., 2003.
9. **Коллингвуд Р. Дж.** *Идея истории. Автобиография* / Р. Дж. Коллингвуд. – М., 1980.
10. **Балдинюк В.Д.** Нарративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): автореф. дис. ... наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 / Банделюк Віра Дмитрівна. – К., 2004.
11. **Mink L. O.** *Historical understanding* / Louis O. Mink ; edited by Brian Fay, Eugene O. Golob, and Richard T. Vann. – Ithaca, [N.Y.] ; London, 1987.

The article deals with the problem of historical fact and historical novel in narratology context. The understanding of historical facts as historical narrative is presented. Special attention is paid to the correlation's problem of historical narrative and historical novel, transformation of historical facts and personalities into the artistic historical narrative.

Т.П. Шестопалова

БІОГРАФІЯ Ю. ЛАВРІНЕНКА В ДЗЕРКАЛІ МЕМУАРНИХ САМОРЕФЛЕКСІЙ

Біографічний зріз життя Ю. Лавріненка як комплексна літературознавча проблема подосі лишається нерозпрацьованим. Окремі факти життя цього культурного діяча відбито у творах П. Одарченка [1], І. Кошелівця [2], Ю. Тарнавського [3], У. Самчука [4], Ю. Шереха [5]. Проте для вивчення критичного стилю та методу Ю. Лавріненка, що виглядає актуальним завданням вітчизняного літературознавства, цього дуже мало. Спираючись на рукопис подосі невиданої книжки спогадів Ю. Лавріненка “Мій сад в Арктиці”, що зберігається в родинному архіві цього діяча в Нью-Йорку (США), ми робимо спробу актуалізувати в літературознавчому дискурсі маловідомий біографічний матеріал, який, на нашу думку, має непересічне значення для прикладного та теоретичного вивчення української культури ХХ століття, яка з огляду на об’єктивні історичні обставини розвитку в багатьох своїх проявах може бути схарактеризована як двоматерикова. З огляду на обмежений обсяг статті акцентуємо окремі моменти “хижинсько-медвинського” та “уманського” періодів біографії Ю. Лавріненка.

Малою батьківщиною Ю. Лавріненка були Хижинці – село, розташоване в тодішньому Звенигородському повіті на Київщині (тепер це Лисянський район Черкаської області). На схилі літ, будучи давно громадянином США, він не втратив живого інтересу до місця, у якому народився, про що може свідчити серед інших фактів такий уривок з його листа від 26 вересня 1971 р. до С. Погорілого: “Хижинці. Проф. Рудн.[ицький] каже, що закінчення -инці є ознакою молодости (а старости – закін. -овичі – ХижОВИЧИ). Отже, “Хижинці” – слово не старше 15-16 ст. Він думає, що воно походить від людей, що жили в специфічних (але може подібних одна до одної) хижках (хижа). І ще це зв’язане з відвагою, чи хижістю. Хи-жаки теж про це свідчить (інакше було б хи-жовичі). Він більше не знає” [6]. Про саме село на початку ХХ століття дізнаємося з листа колишнього земляка Ю. Лавріненка Трохима Грінченка, який опинився в еміграції ще на початку ХХ ст.: “В 1910 р. всього мешканців у нашому селі було 7 тисяч душ, це я кругло беру, бо було сім тисяч з чимось, але я забувся, а в Медвині в той час було 12000 душ. Наше село мабуть праісторичне. Бо всю сторону південну захищав глибокий вал. Коли його викопано і хто його копав, то і бабуся не знала, а говорила вона і старі діди, що їм оповідали їх діди та батьки. Там, де ми недалеко мешкаємо, єсть вигін, котрий тягнеться глибокою долиною майже аж до Щербашинець. Цей вигін і сьогодні називається “Селище”. Отже, баба говорила, що там колись селились люди, у тім яру, цебто

посередині того селища текла річка, якої тепер уже немає, я ще пам'ятаю, що там протікав маленький потічок. Вал був викопаний нібито для захисту того селища від якихось там бусурманів”¹ (с. 24). Ю. Лавріненка гостро хвилювала причетність його малої батьківщини до духовного осердя цілої України: “її [рідну землю – Т.Ш.] справді можна назвати землею Шевченка, місце народження і дитинства якого (Кирилівка, Моринці) розташовані всього 15-30 кілометрів од моїх Хижинець. Ці ж самі землі були театром повстання гайдамаків, оспіваного Шевченком. Цим виправдовую мою затримку на темі землі [...]. Тут (наприклад, у Лисянці, Черкасах) історики знаходять першозав'язки Козаччини, пізніше визвольного повстання та держави Хмельницького, тут в середині ХІХ ст. розігрались події “Київської козаччини”. Але це вже загальновідомі речі і не місце тут про них розводитись” (с. 25 – 26).

Батьки Ю. Лавріненка були хліборобами. Проте праця на землі годувала Лавріненків рід не споконвічно. Прадід по батьковій лінії Омелько Лавренів козакував на Запорізькій Січі. “Можна догадуватись, що моя баба по батькові на ім'я, здається, Марія, була в числі втікачів-переселенців на землі Війська Запорозького, можливо, що там десь і познайомилась із моїм дідом запорожцем” (с. 38). Коли Січ було зруйновано, прадід (імовірно вже з нареченою чи дружиною) повернувся до села, де заклав та очолив чумацьку валку на 125 пар волів, возячи із Криму й “Озову” сіль та тараню. Чумакував і його син Антін (дід Юрія Адріяновича), а вже Адріян Антонович став хліборобом (як писав його син, батька звали саме “Адріян”, тож і по батькові Юрій звався “Адріянович”, а не “Андріянович” – лист до М. Воскобійника від 3 березня 1977 р. [7]). Закликаний свого часу до війська, Адріян Лавріненко повернувся звідти в чині унтер-офіцера царської армії. Перебування в армії передбачало мовну асиміляцію, а здобуття там будь-якого чину – й поготів: батько “не раз вживав російські слова” (с. 35). Узяв за дружину молодшу на десять років вісімнадцятирічну Оксану Григорівну Дивнич, яка походила з села Порадівка, розташованого біля містечка Боярка. Про своїх родичів по материнській лінії Юрій Лавріненко написав небагато, зауваживши тільки, що рід матері так і лишився для нього загадкою. “...Прізвище ніби сербське, а сербів було на Україні цілі колонії і суцільні райони, як “Нова Сербія” на Правобережжі з штабквартирою в Новомиргороді, усього близько 200 верстов від Боярки” (с. 35).

У шлюбі Адріян та Оксана Лавріненки мали вісьмох дітей. Старшими були Олекса (десять років різниці з Юрієм) й Тодось (старший на вісім років), сестри Ганна (старша на п'ять років) й Марія (на три роки). Молодшими були сестри Леся (Олександра), Катя (померла дитиною) й Настуня.

Селянське господарство провадилося силами всієї родини. Саме воно визначало собою перші життєві смисли та цінності для дітей. “Перше, що збереглося із найранішої дитячої пам'яті, – кадри деталей та

краєвидів моєї рідної землі. Неодмінно зринає грива “шовкової трави” на характернім крутолобі високого косогора, що ним обривалось вниз у глибочезний яр рівне, як стіл, плято нашої садиби з левадою [...]. Під теплим вітром трава робила вихиляси, гладила обличчя і руки так ніжно, як потім ні одна найніжніша в моєму житті рука. Тоді я охоплював пучок шовкової і притуляв до неї обличчя. Так виникла перша взаємна любов. В родині нашій поважали це таїнство, і немовлят у першу чергу знайомили з природою – з сонцем, квітами, рослинами, водою і навіть із дощем та снігом. На моє щастя, я був п’ятим і користався вже виробленими традиціями та послугами старших. З косогора було видно цілий світ!.. [...] Потім у мою картину вклалась протилежна гора в садках з білими хижинськими хатами, праворуч гора з селом спадала в інший яр, за нею блищав на сонці “Хомин став”, скорочено “Хомине”, а ще далі в полях за селом – “Бурине” [...]. За Буриною на найвищій точці крайовиду темніла висока конусокулястої форми загадкова “Висока могила” [...] Літом я цілком самостійно оббігав усю нашу садибу й леваду, що мала з десяток своїх власних “географічних” назв [...] Кожна з тих мікромісцевостей мала свій характер, навіть мікроклімат” (с. 12 – 13).

“У цьому мікрокосмосі предковичної краси і патріархальних традицій пройшло дитинство Юрія Лавріненка”, – підсумувала його донька [8, с. 27]. У дорослому віці цей “мікрокосмос дитинства” трансформується в матричні уявлення про красу як моральний чин, у якому шукає здійснення історична особистість. Природною є краса, що вловлюється й плекається суб’єктом у співпричетності до певного морально-духовного середовища, існування якого саме вона (краса) й забезпечує. Від Сократа веде свій початок традиція вважати іманентними рисами краси доцільність і добро [9, с. 13]. Ідея краси як блага й добра, яке виявляється в доцільній організації рефлексованого об’єкта, проймає суб’єкта й проектується на його сприйняття мистецтва та самостійну творчу діяльність. У цьому відношенні досвід повновагого захопленого контакту з природою стає взірцевим для особи в зрілому віці.

Дитинство та юність Лавріненка припали на перші десятиліття минулого століття, що були виповнені глибоких політичних конфліктів та колосальних соціальних змін. Він народився третього травня (за старим стилем 20 квітня) 1905 р., про що в метричній книзі Р. Богородичної церкви Хижинців є запис за номером дев’ятнадцять. Хлопця назвали Георгієм, але після хрещення, яке відбулося в день святого Юрія, грецьке ім’я закріпилося в українському варіанті – дитину стали звати “Юрій”. Але й воно було занадто офіційним та незвичним для щоденного використання в селянському середовищі, тому в “Адріановому селі” – так Ю. Лавріненко метафоризував батьківську садибу й родину в спогадах – його кликали “Гришою” або “Грицьком”.

Рік народження Ю. Лавріненка припав на розпал “Української селянської революції” 1902 й наступних років, яка увірвалася в життя суспільства глибоко драматичними перипетіями й затухала повільно.

Юність випростувалася з виру Національної революції, що в рідному селі говорила про себе святочними демонстраціями з українськими прапорами й портретом Т. Шевченка, організацією “Просвіти”, “вільним козацтвом” тощо. Шкільну освіту він здобував у два етапи. Спочатку була Хижинська початкова школа, до якої пішов 1911 чи 1912 року. П’ять років навчання в ній давали змогу опанувати два класи. Продовжити освіту юнак планував у Таращанській гімназії, що мала славу поважного освітнього закладу. Але після розмови з директором Адріан Лавріненко сказав синові: “гімназія не для таких мужиків як ми з тобою. Директор не допускає тебе до іспиту. Та воно й добре, що так, бо нема грошей на гімназії. Обійдеся і без неї” (с. 49). “Це була поразка на все життя – і до тепер цю рану надолужую як можу і спокутую. Мучуся [нерозб. – Т.Ш.] мов карник в церкві” (с. 49).

Невдача у Таращанській гімназії зробила бажання навчатися ще більш непереможним. Щоб не втратити ані півроку, Юрій подався до сусіднього Медвина, де в 1910 р. відкрилося чотирикласне міське училище. Тут з 1917 по 1919 рр. провчився третій та четвертий клас, що відповідало рівню “півгімназії”. “Це належить до містерії української революції. Поза її аграрною проблематикою, як рушійною силою, поза її інтелігентсько-селянським відрухом до козацтва – чи не головним було явище масового руху молоді і навіть дівчорі до освіти”, – згадував Ю. Лавріненко на схилі років (с. 49). Медвин межував із Хижинцями південно-східним кордоном. Він став відомий за доби незалежності України подіями 1920 р. 9 серпня 1920 р. його мешканці, обурені вкрай несправедливою політикою більшовиків по відношенню до них – селян, – знищили ревком і проголосили Медвинську республіку. У шаленому опорі загонам Будьонного республіка протрималася місяць. 9 вересня більшовикам вдалося прорвати оборону Медвина й відновити свою владу на цій території. Локальній національній республіці настав край. У помсту за несхитність та вияв національної волі воно було майже наполовину спалене.

В еміграції пам’ять про Медвинську республіку збереглася як пам’ять про один із фрагментів модерної історії України, що стверджував звитяжні спроби українців ствердити власну політичну суверенність навіть у фатальній історичній обструкції другого десятиліття ХХ ст. В еміграції книжка про звитягу Медвина зберігалася в домі Ю. Лавріненка. Він вважав історію цього села одним із пріоритетних емпіричних чинників формування власної особистості. “Із Медвинської школи я вийшов українізованим”, – напише він у кінці 70-х рр. минулого століття.

Закінчивши школу, Ю. Лавріненко став мріяти про вищу освіту. “Уманську вище-середню школу садівництва” порадив йому брат Олекса, пояснивши, що фактично – це вища школа з давніми шанованими традиціями навчання й доброю матеріальною базою. У 1920 році Ю. Лавріненко став студентом цього закладу. Правда, з огляду на бажання нової влади реформувати весь околицький світ, його (заклад)

розділила на два інших: дворічну професійну школу садівництва та трирічний Агротехнікум. А на час отримання диплому в 1925 р. Агротехнікум вважався Інститутом сільського господарства (або “Агроінститутом”, як писав сам Ю. Лавріненко).

Перебування в Умані було надзвичайно цікавим та насиченим багатьма незабутніми подіями. Саме Умань сприяла визріванню повновагого рішення пов’язати своє життя з літературою. Спочатку місто здалося сільському хлопцеві далеким та чужим. До вступних іспитів доводилося готуватися таємно від батька, оскільки, по-перше, місто на той час уже було під більшовицькою владою, до якої “батькова опозиція” зростала мірою розпалу на Звенигородщині повстанських сутичок з більшовиками. По-друге, батько потребував сина в господарстві, бо обидва старші брати обрали собі іншу долю, про що слід говорити окремо.

Подорож до Умані відкрила й самому юнакові нові грані власної екзистенції: “... перед очима відкрився степ і я дивився вже тільки вперед, вдивлявся в далину і думав про Умань, майбутню свою вищу школу. Болюча туга зникла перед надіями і сподіваннями невідомого майбутнього. Порив у світ до невідомого так само властивий людині як і прив’язаність до обжитого місця. Ці дві душевні стихії – уманського пориву і хижинського омісцєвлення – ще кілька років бушуватимуть у моїй душі, аж поки уманська школа в парку Софіївка не стануть новим омісцєвленням” (с. 79).

Уся організація та матеріальне облаштування школи сприяли тому, щоб її студенти навчилися усвідомлювати себе інтелігенцією, інтелектуальною елітою суспільства. Як писав Ю. Лавріненко, початок 20-х рр. ХХ ст. в Умані був національно зорієнтованим, у 1920-1922 рр. радянської влади тут практично не було: “До 1923 р. ми психологічно жили ще в Україні, а не СРСР, конституція якої появилася у нас на порозі 1923 р. УРСР для нас не існувала оскільки всі органи радвлади і компартії в Умані були складом, мовою і характером і настановою чисто російські. Україну навіть радянську вони ігнорували. Україна і для них була остільки оскільки була війна з “петлюрівщиною і петлюрівським бандитизмом” та з Махном. На нашу школу радвлада не мала ні коштів ні сил звертати систематичну увагу. Ми жили незалежно. Це суспільно-національне почуття жило в мені то міцніше, що мій брат Тодось до кінця 1922 року воював у повстанських загонах на Звенигородщині...” (с. 92). “В територію і маєтки “Головної школи садівництва” входив безпосередньо прилеглий до корпусів школи оранжереї і парк “Софіївка”, оповитий легендами і безконкурентною красою. Цей парк поруч фундаментальної бібліотеки на 40 тисяч томів світової літературної та науково-природничої класики цілковито полонили мою увагу і душу та рішально вплинули на моє духово-інтелектуальне формування” (с. 80).

Справді-бо, навчаючись агрономії, студенти не нехтували можливістю розвинути здібності критичного мислення, поцінування літературно-мистецьких шедеврів, охоче дискутували на найрізноманітніші культурно-мистецькі теми. Саме в уманський період Ю. Лавріненко отримав перший досвід організації літературно-мистецького товариства в гуртку “ДРУГ” та редакторської діяльності, видаючи для студентів журнал “Хвиля”.

Під тиском революційних збурень, що мали яскраво виражену національно-визвольну тенденцію, школа садівництва вперше за всю свою тривалу історію надала студентам можливість вивчати українську мову й літературу (“фактично людську і національну самосвідомість” (с. 85). Ці дисципліни викладав Микола Рудницький. Саме він, бачачи ораторську непевність своїх учнів, подав їм ідею зорганізуватися в “Дискусійно-рефераторський український гурток”. Студенти скоротили назву до аббревіації “ДРУГ”, “що якнайкраще відповідало нашому романтичному культові дружби друзів” (с. 85). Засновниками та обраним керівництвом ДРУГ-а стали Юрій Лавріненко та Павло Костик. Ядром гуртка стало товариство однодумців – “елітарна провідна шістка”. Крім уже названих, сюди входили Василь Заєць, Микола Крупський, Онопрій Турган, Ярослав Гримайло, що навчалися в Агротехнікумі. До них згодом приєднався Андрій Москаленко з Педтехнікуму. Саме цей останній зіграв роль своєрідного містка поміж двома навчальними закладами; завдяки йому частина дискусій та літературних вечорів ДРУГ-а було перенесено до Педтехнікуму (той же А. Москаленко на прохання Ю. Лавріненка в середині 70-х рр. ХХ ст. подав останньому багато цінної інформації про Умань їхньої молодості. Можна сказати, що ця частина “Мого саду в Арктиці” великою мірою базована саме на епістолярних матеріалах А. Москаленка).

Назагал же гуртківці збиралися в “бібліотечному кутку” та в парку, що радо приймав їх до себе в теплі надвечір’я. Головним завданням ДРУГ-а було читання та обговорення світової літературної класики. Уже на перших засіданнях ішлося про шедеври Данте, Й.-В. Гете, О. Бальзака, Е. Золя, М. Твена, Дж. Лондона, Ф. Достоевського, М. Гоголя, А. Чехова. Саме такою спрямованістю роботи гуртківців пояснюється факт переформатування згодом “комплексного загальноосвітнього гуртка” на “Літературну Студію”.

Особливу мистецьку харизму в засідання літературної студії вносив Онопрій Турган, як свідчить Ю. Лавріненко. Ю. Лавріненко вважав свого друга земляком неокласика П. Филиповича, називаючи малою батьківщиною обох с. Лозоватку на Звенигородщині: “...мабуть, київський поет-літературознавець, піонер групи неоклясиків. Теплу частину року Филипович проживав і діяв у рідному селі Лозоватці. Від нього і його сільської бібліотеки допитливий, літературно обдарований Онопрій Турган разом із своїм лозоватським товаришем Ст[еп]аном Бендюженком (знаний поет С. Бен) пізнав усю нову українську

(Рильський, Тичина, Савченко П.) і російську поезію, в тому символістів “срібного віку”: Блока, Брюсова, Аненського, Сологуба і меланхолійного гумориста-сатирика Сашу Чорного. Увесь свій лозоватсько-филиповичевський поетичний запас Турган часто деклямував у нашому маленькому колі “дружинників” – основників гуртка “Друг” (с. 87). У цей фрагмент спогадів закралася неточність: П. Филипович народився на Звенигородщині, але в с. Кайтанівка, а не Лозоватка. Села навіть не сусідять одне з одним. Отже, О. Турган не міг, перебуваючи в Лозоватці, скористатися бібліотекою неокласика П. Филиповича. Фактом лишається тільки глибоке зацікавлення учасників засідань сучасною та передсучасною поезією, що наклало відбиток на художній смак Ю. Лавріненка на все життя.

На одному з вечорів Літертурної студії обговорювали футуризм. “На нього прибув молодесенький тоді поет-уманець Микола Бажан, тонкий і високий як стеблина, гарно одягнений, елегантний Микола Бажан уважно слухав промови переважно критичні супроти футуризму, модернізму.

Дотепний, інтелігентний професор помології Саранов прирівняв футуристичну вимогу негайного скидання із літератури дотеперішньої естетики до вимоги скинути штани з людини на ходу. Бажан відповідав радше як конструктивіст, а не футурист. Сказав, що йому імпонує функційна динамічна краса льокомотиву на повному ходу. Присутні нагородили ще малознаного тоді поета звичайними оплесками. Це був перший і останній виступ Миколи Бажана в нашій літстудії, бо він, хоч кохав родину в Умані, жив тоді, вчився і діяв, як член групи українських футуристів на чолі з Семенком, що з ним десь тоді починалось розходження Бажана...” (с. 109 – 110).

Усі ці позірно аполітичні студентські засідання імплікували протест щодо перетворення шкіл радвладою на осередки ідеологічного впливу та контролю над суспільством: “...рештки загально-освітніх дисциплін фактично замінили різні курси “політграмоти”, а головню “Азбука комунізму” Бухарина та “історичний матеріалізм” (с. 87). Діяльність Літстудії знайшла певний критичний резонанс. Так, “у Профосвіті Наркомпросу УРСР в Харкові говорили про ненормальне відхилення здібніших студентів від вузько-спеціалізованого агровишколу в літературу. Здається про це було згадано мимоходом в харківській газеті “Коммунист” (орган ЦК КП(б)У) в статті Василя Іванушкіна про ідейну еволюцію студентства Уманської с-г школи в бік радянської влади” (с. 110).

На думку Ю. Лавріненка, стараннями того ж В. Іванушкіна, який виконував функцію “завагітпропу окружному партії”, Літературна студія перетворилася на уманську філію Спілки селянських письменників “Плуг”. Вона розташувалася в приміщенні окружної газети “Селянська правда”. До цього часу критик відносить написання ним серії нарисів, “що йшли “підвалами” (с. 110) під назвою “По кооперативних нетрях” у

кожному числі газети. Ці нариси базувалися на спостереженнях, здобутих Ю. Лавріненком, коли він працював “мандрівним “інструктором-кооператором” Уманського Окружного союзу Сільсько-Господарської Кредитної та Продукційної кооперації “Сількоопсоюз” (с. 111). Наївні й занадто описові, ці нариси нині могли б бути цікавими з точки зору розкриття ідейного стану молодого покоління середини 20-х рр. І саме працюючи над ними Ю. Лавріненко на практиці спостигав нарисове мистецтво – жанр, що давав змогу навчитися швидко реагувати на динаміку подій, давати характеристики й ставити оцінки в живій співпричетності до суспільних процесів.

В останній рік перебування Ю. Лавріненка в Умані (1926) туди на кілька днів приїхав В. Сосюра. Він зупинився в кімнаті на Гоголівській вулиці, де Ю. Лавріненко мешкав із В. Зайцем. У ці дні поет читав літстудійцям з пам’яті неопубліковану поему “Махно” (у Софіївці під столітнім дубом на “Грибку”) та інтимну лірику. Знаний поет, мешканець столичного Харкова, він ще більше зміцнив літстудійців у рішенні після закінчення агрономічного інституту продовжити освіту в філологічному напрямі, вступивши до Харківського інституту народної освіти (ХІНО).

Гурток “шести” – Літературна Студія, – за спогадами Ю. Лавріненка, був надзвичайно тісно зорганізований. Тут об’єдналися однодумці, добре мисляча молодь, що бажала мати якомога ширший діапазон інтелектуальної придатності до життя. Читання художньої класики та сучасної літератури, палкі обговорення в зацікавленому колі відбувалися в ідейному середовищі, що формувалося як з передбаченого навчальними програмами Наркомпроса історичного матеріалізму, так і з філософії ідеалізму, що наснажувала модерністське мистецтво від кінця XIX ст., та націософії. Парадоксальним чином “ми поволі непомітно самі ставали радянськими, приймали марксизм, класову боротьбу, атеїзм і економічну базу як причину всіх причин як деміурга всього життя” (с. 95). Водночас уманські студенти вважали себе “радянськими” тільки з “української” перспективи. У цей час “російська радянська влада” (підкреслення Ю. Лавріненка – Т.Ш.) утверджувала себе в Софіївці в образі “української радвлади” з метою толерувати ставлення до себе з боку українців. Ось як згадує Ю. Лавріненко про Василя Іванушкіна, що викладав політграмоту та історичний матеріалізм: “Це був той самий Іванушкін, що недавно два роки тому спалив Медвин і розстрілював медвинських повстанців. Але тепер він цілком змінив свій вигляд якщо не характер. Довга випечена русява борода, довгий чуб... Вдаючи симпатика наших світоглядних шукань і психологічних терзань, Іванушкін водночас твердо доводив марксівську абетку комунізму та історичного матеріалізму. Він не дозволяв собі як примітивний Трусіков, антиукраїнські випадки, навпаки був за національне самовизначення України в дусі відомої демагогії Леніна. Що Іванушкін мав спеціальне завдання щодо нас свідчить те, що він удавав із себе задушевного

особистого друга нашого, за що та за його довгу бороду ми прозвали його “дід Василь” (с. 94).

І все ж інтелектуальне та психо-емоційне життя молодих людей не надавалося до тотального контролю з боку оповісників комуністичної ідейності. Ідеї А. Шопенгауера та О. Шпенглер, Ф. Ніцше та З. Фрейда, Г. Сковороди та П. Юркевичи апелювали до кореневих модусів буття, що знаходилося в стані самоусвідомлення. Ю. Лавріненко описує непереборне прагнення до ословеснення того потрясіння, яке він та його друзі переживали від думки про есенційний характер смерті та її прямиї зв'язок із життям, любов'ю, радістю. Шпенглерова “туга життя”, “воля до життя”, “неминучість прагнень” як закони існування людини в світі метафорично відлунюють думкою про неусувність смерті з життєвого горизонту (с. 96). “Феномен смерті після війни і революції став майже основним настроєм і перейняттям всієї Європи від Райну до Дніпра. Ми читали О. Шпенглера “Присмерк Європи”. Але ще не знали тоді, що винахідник психоаналізи Зигмунд Фрейд (читали тільки його твір “Сон і дійсність”) якраз у той наш час (1920) зформулював свою концепцію “інстинкту смерті” (с. 119). Юнаки не знали й того, що ідею основоположного місця смерті З. Фрейд зрівноважив іншою – Ерос “як люблячий позитивний гін життя” (с. 119). Проте інтуїтивно відчували присутність цієї останньої в Тичининих “Сонячних кларнетах”, які постійно декламували, блукаючи алеями Софіївського парку, чи в Сосюриному “Махні”. Про цю поему Ю. Лавріненко писав, що вона “дужим поетичним поривом змітала це навожденіє і цей гіпноз феномену смерті... Сосюра очевидно без допомоги Фрейда відкрив і передав нам культ кохання і Еросу як життєтворчої життєпорядкуючої відродженської сили, відкрив не науково, а засобами своєї любовної лірики як також його особистою здібністю закохуватись, залицятись...” (с. 119). А про себе критик писав, що рівнозначними в його уманському житті були як потреба сміятися (“я так багато й голосно сміявся, що мій сміх часто шаржували і перекривляли”), так і постійно триматися думки про неминучість смерті (“Люди, як ви можете щоденно думати і битись над всякими буденними і небуденними речами і цілком забувати, що всі ви без винятку приречені на смерть, як в'язні у камері смертників?” (с. 96). Ця остання змушувала його встигати діяти одразу в багатьох напрямках (гурток “ДРУГ”, журнали “Хвиля”, “Шпичка”, кооператив “ОПОТО”, робота в городі й саду, інтенсивне товариське життя тощо).” Від розпачливих настроїв “світової туги” ми рятувалися не тільки нашою культурно-громадською та навчальною діяльністю, а й буквально всім, що давав день: лекції, праця в господарствах, сонце, вода, чарівний славетний наш парк “Софіївка”, прогулянки гуртом, читання і читання всього, що траплялося в бібліотеці і в людей із світової літератури й науки, палкі дискусії про прочитане і подумане, прагнення інтелектуального росту, відповідей на вічні питання життя... співали з невичерпного репертуару українських пісень. Найчастіше “Розпрягайте,

хлопці, коні”, а ще частіше “Вдову”, що стала наче нашим гімном з її словами “Іди, смерте, іди проч, голівоньки не мороч, бо я часу не маю – з сусідами гуляю”. Якраз Василь Заєць, що впровадив нам песимізм Шопенгауера, найбільше любив цю пісню і завжди першим і зачинав її своїм тенором. Ми дружно підхоплювали” (с. 97).

Такий стан речей має певні філософсько-антропологічні препозиції. Г. Шалашенко підкреслював, що людському буттю притаманна двоякість, смисл якої полягає в потребі трансцендування себе в активно-перетворюючій діяльності за межі емпіричної дійсності, а водночас в устремлінні до усталених буттєвих вимірів людини (тілесна організація, мовна реальність, суспільно-історична ситуація, відношення до певної групи чи колективу тощо). Перше відношення людської сутності полягає в реалізації “себе-у-світі”, друге розкривається як самовідношення суто духовної істоти. “У самосвідомості (друге, або вторинне, відношення) людина усвідомлюється як тілесно-страждальна істота (перше, або первинне відношення), проте в такий спосіб, що ця самосвідомість має своє усвідомлюване не тільки лише як об’єкт поза нею, але так, що вона модифікує, видозмінює вид і спосіб цього страждально-тілесного наявного буття. Без першого відношення друге не мало б людського змісту, без другого – перше не мало б людської форми” (10, с. 40 – 41).

Так виглядав той світ, який засадничо підбудовував сутнісний простір Лавріненкового ставання як особистості до його вступу на історико-філологічний факультет Харківського університету, заслання та, зрештою, пожиттєвої еміграції. Спонуляризований тут емпіричний матеріал має вступну специфіку, потребує продовження праці в цьому напрямку, а водночас сам по собі є семантично відкритим у теоретико-методологічний дискурс ХХ ст. й передбачає літературознавчий аналіз з точки зору різних критичних шкіл, серед яких перебуває феноменологія, герменевтика, новий історизм, деконструкція тощо.

Література і примітки

1. Одарченко П. Пам’яті Ю. Лавріненка // Сучасність. – 1988. – № 9. – С. 21 – 28. **2. Кошелівець І.** У дорозі дружби і співробітництва // Сучасність. – 1988. – № 9. – С. 29 – 34. **3. Гарнавський Ю.** Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1988. – № 9. – С. 35 – 39. **4. Самчук У.** Планета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег: Накладом Товариства “Волинь”, 1979. – С. 290 – 297. **5. Шерех Ю.** З повісти про двох Юрків // Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993. – С. 345 – 356. **6. Лист Ю. Лавріненка** до С. Погорілого // Columbia University. Rare Book & Manuscript Library. Jurij Lawrynenko Papers. – В. 8. – Ф. 5. **7. Лист Ю. Лавріненка** до М. Воскобійника // Columbia University. Rare Book & Manuscript Library. Jurij Lawrynenko Papers. – В. 10. – Ф. 9. **8. Лавріненко Л.** В саду життя // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х рр. ХХ ст.: Питання стилю, проблематики, поетики, мови: Зб. праць

Всеукраїнської наукової конфер. 11 – 12 травня 2005 р. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – 288 с. **9. Яковлев В.** Эстетика. – Москва: Гардарики, 1999. – 464 с. **10. Шалашенко Г.** Конститутивна функція людського самозаперечення // Колізії антропологічного розмислу / В.Г. Табачковський, Г.І. Шалашенко, А.М. Дондюк та ін. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 156 с.

¹Цитуємо рукопис Ю. Лавріненка “Мій сад в Арктиці” за оригіналом, що зберігається в приватній колекції документів родини Ю. Лавріненка: дружини Марії Лавріненко та доньки Лариси Зарицької-Лавріненко. Надалі в круглих дужках указуємо лише сторінку рукопису, з якого взято цитату. В усіх цитатах збережено правопис оригіналу.

The article is devoted to biography of the well-known Ukrainian literary critic J. Lawrynenko. Author focuses on the critic’s childhood and Uman’ biography period. Basic material of this work there is in the unpublished Lawrynenko’s book “My garden in Arctic”. This manuscript is held in the Lawrynenko’s private collection of document (New York, USA).

УДК 821.161.1 – 94.09 “19/20”

О.В. Шеховцова

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ПИСЬМЕННИЦЬКИХ ЩОДЕННИКІВ ХІХ-ХХІ СТОЛІТЬ

У сучасному літературному процесі помітно активізувалось звернення письменників до документів, фактів дійсності, що зумовлюють виникнення нових жанрових структур. Література збагачується, зокрема, за рахунок письменницьких щоденників і їх різноманітних жанрових модифікацій.

Щоденникова література була започаткована ще в епоху Відродження, коли поєднувалося прагнення до наукового й художнього дослідження людини, суспільства й історії. В епоху класицизму з її чіткою ієрархією щоденник посідав незначні позиції, і лише романтизм, зацікавлений у приватному, особистому житті, вивів щоденник на більш помітне місце. Тобто щоденник протягом століть не був жанром літератури, навіть якщо належав перу відомого письменника і відзначався високою літературною якістю.

Сьогодні ж історія української та й загалом світової літератури свідчить про активізацію щоденникового жанру, його зростаючу роль у контексті ключових проблем і головних тенденцій літературної творчості ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Метою даного дослідження є спроба дослідити жанрові модифікації письменницьких щоденників XIX-XXст.

Увагу читача привертає особистість письменника, його життєва позиція, моральний досвід. Цей жанр і є своєрідною візитною карткою митця, що дозволяє проникнути в його творчу майстерню. На думку німецького літературознавця Р. Кізера [6, с. 98]., літературний щоденник – найбільш сучасна літературна форма спілкування письменника зі своїми читачами, тому що практична направленість щоденника – читач, для якого і пишеться щоденник.

Той же Р. Кізер проголошує прихід “єри щоденника” в Німеччині, друкуючи в Штутгарті книгу “Макс Фріш. Літературний щоденник”. У монографії вчений на широкому історичному матеріалі (твори Р. Музіля, Ф. Кафки, А. Жіда, М. Фріша, Е. Юнгера) намагається довести й обґрунтувати появу нового оповідного жанру – літературного щоденника.

Таким чином, письменницький щоденник перетворюється із особистого документа в явище літератури. В. Шикін у статті про щоденник робить основні акценти на достовірності та щирості жанру щоденника, що не призначений для друку, жанру позалітературного: “Щоденник, літературно-побутовий жанр; у літературі – форма оповіді від першої особи, яка ведеться у вигляді щоденних, як правило, датованих записів. Щоденник як позалітературний жанр характеризує гранична щирість, відвертість висловлювання; це завжди – фіксація того, що сталося і відчувалося “щойно”: щоденник не ретроспективний, пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання (на відміну від літературного щоденника), що надає йому особливої правдивості, достовірності” [6, с. 98]. Дослідник схильний розглядати щоденник як незамінний документ епохи. Як автобіографічні записи, щоденники видатних історичних, літературних діячів знаходять своє місце в контексті культури та літератури.

Головна ідея праці Д. Затонського “Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа)” [2] в тому, що щоденник разом із жанрами автобіографії і мемуарів протягом історії свого існування не просто змінюється сам, але інколи і прокладає дорогу новому жанрові. “На щоденник можна подивитися як на специфічну форму автобіографічного і мемуарного жанрів”, – вважає дослідник [2, с. 41].

У європейському літературознавстві теоретичними розробками проблем щоденникового жанру займалися Б. Дідьє, , М. Гловінський, А. Жірдар, Р. Кізер, М. Леле, Л. Лопатинська, О. Мілецький, С. Скварчинська.

Найбільш ґрунтовною, вичерпною працею про щоденник як сучасний літературний жанр на сьогодні вважається дослідження французького соціолога А. Жірдара “Інтимний щоденник”. У своїй детальній історичній розвідці вчений показує, як у часі виникають дві

головні тенденції: особиста і соціологічна, як вони зливаються в цьому жанрі. Згідно з А. Жірдом, “інтимний щоденник” – це є свідчення про “історію життя” і в “манері, у якій автор уявляє історію життя” [8, с. 54]. У Франції тільки в 1976 р., коли жанр інтимного щоденника вже міг святкувати своє двохсотліття, літературознавець Б. Дідьє видрукувала першу монографію про щоденник.

У вітчизняній літературі традицію щоденників продовжили вистраждані рядки Шевченкового “Журналу”. Письменник розпочав його наприкінці заслання, у 1857 р., коли вже стало відомо, що цар дав дозвіл на його звільнення з військової служби. Але звільнення затягувалося – у довгі місяці очікування єдиною розрадою для поета став щоденник. На той час П. Куліш уже дванадцятий рік поспіль вносив записи у свій щоденник, з невеликою перервою під час арешту 1847 р. 16-річним хлопцем Панас Мирний дав собі слово записувати усі свої враження, що назбиралися за день, тобто вести щоденник. 1865 року він зробить перший запис. У такі ж молоді роки почала щоденник О. Кобилянська. На жаль, він не зберігся. Натомість відомі її пізніші щоденникові записи, з 1883 до 1891 року. У 90-х рр. ХІХ ст. ще молодий учитель С. Васильченко “Записками учителя” започатковує цілу серію своїх щоденних записів. Він же згодом на фронті розпочне новий “Окопний щоденник”, далі ще будуть “З піснею крізь вогонь і води” – про подорож разом з хорвою капелою “Думка” по селах України в 1920 р. і “Летючий щоденник київського обивателя”, який охопив трохи більше місяця того ж року.

У перші десятиліття ХХ ст. одночасно декілька молодих письменників, що тоді тільки входили в літературу, разом з першими оповіданнями та віршами писатимуть ще й щоденники. В. Чумак вів щоденник у денікінській в’язниці під час першого арешту в 1919 р. Усього декілька аркушів за один місяць. 1919 рік став початком ще одного щоденника – записів П. Тичини, який довів їх до кінця своїх днів, до вересня 1967 р. Відомо також і про щоденникові записи В. Поліщука за 1917 – 1927 рр. Хоча можна припустити, що це не все – частина записів, мабуть, зникли безслідно під час арешту письменника в 1934 р. Наступного року через арешт перестав вести щоденник і М. Драй-Хмара. Щоденники В. Винниченка постали з невеликої записної книжечки, яку робив автор у 1911 р.

У 30-і роки, під час масових репресій, мало хто насмільювався вести щоденник, хіба що в Сибіру, як Остап Вишня. Перший запис у табірному щоденнику письменника з’явився 30 липня 1934 р., а останній – у лютому 1935 р. Через 10 років, уже на волі, автор продовжуватиме свій щоденник.

А. Любченко в 1941 р. в окупованому німцями Харкові розпочинає вести новий щоденник і найбільше жалкує за тим, якого втратив у 30-х роках. Щоденник А. Любченка закінчується раптово, як раптово обривається і життя письменника – останній запис зроблено за 4

дні до смерті. У 1941 р. повертається в Україну з еміграції У. Самчук. Щоденникові записи він розпочне вести ще до перетину кордону, в Берліні, а закінчить у 1943 р., коли знову залишатиме рідну землю. У роки другої світової війни на цигарковому папері розпочне свої записи Олесь Гончар і вже не кине писати щоденника до кінця життя. У 1941 р. у невеликому блокноті свої перші записи робитиме О. Довженко.

З післявоєнних літ відомий щоденник В. Симоненка. У 28 років розпочав записи, та недовго юному поетові судилося їх провадити: влітку 1962 р. його затримала міліція, ніч провів у камері, де його посадились побили, після чого ще рік не жив, а доживав.

Традицію щоденникарства продовжують наші сучасники. Не чекають, коли нащадки будуть розбирати їхні архіви, – видають свої записи вже зараз. Інколи це зазнає критики, часом навіть дуже гострої, аж до літературних полемік, як наприклад, щоденник К. Москальця “Келія Чайної Троянди”. Декілька книжок щоденників-денників видав П. Сорока, з’явилися щоденники Є. Барана.

Привертає увагу монографія Н. Банк “Нить времени” [1], яка повністю присвячена жанровій характеристиці щоденника і записних книг. Хоча дослідниця і переконана, що щоденник та мемуари – це цілком різні жанри документальної літератури, протиставляє їх за певними ознаками, однак дати детальніше визначення жанрової природи щоденника вважає практично неможливим, бо важко встановити “чистоту жанру”, “якщо одна сторінка нагадує лист близькій людині, інша – гостропубліцистичну статтю, а третя, четверта, п’ята близькі до епосу, памфлету, ліричної поеми в прозі...” [1, с. 20].

Подібні роздуми зустрічаємо в ще одного дослідника жанрових різновидів документальної літератури. Так, В. Здоровега звертає увагу на те, що серед усіх літературних форм документалістики щоденник – найбільш інтимний і найменш канонічний письменницький документ, такий, що об’єднує не тільки різні жанри літератури (від новели до ліричної мініатюри), а й різні роди і види творчості взагалі [3, с. 14].

Грунтовну класифікацію подала Л. Медіна у монографії “Право на власну історію. Від сторінок щоденника – до рукопису”, яка полягає в наступному. Існують чотири видові особливості використання щоденників у літературі, публіцистиці, а також історичному та загальнокультурному контексті: 1) літературний, повністю вигаданий щоденник (“Життя та дивні пригоди Робінзона Крузо” Д. Дефо, “Щоденник зайвої людини” І. Тургенєва, “Нотатки божевільного” М. Гоголя); 2) щоденники письменників, які ведуться для себе (щоденник Л. Толстого, Ю. Нагибіна та інших); 3) щоденники пересічних людей (щоденник Анни Франк, “Берлінський щоденник” Марії Васильчикової); 4) службові щоденники (“Щоденники директора Імператорських театрів. 1898-1901 – Москва” В. Теляковського тощо) [5, с. 42].

Г. Костюк у праці “Записники В. Винниченка” [4, с. 13] класифікує щоденники, розподіляючи їх на чотири жанрові типи. Ця класифікація, на відміну від тієї, яку пропонує Л. Медіна, не дає конкретних назв модифікацій, а уніфікує щоденники за характером записів:

1. Щоденники, автори яких “обдуманно пишуть із розрахунком на публікацію. У таких записах вони оминають свідомо різні особисті, побутові, часто прикрі й негативні деталі, навіть і суспільні дрібниці, та акцентують увагу на головних питаннях часу, визначаючи своє місце в ньому.” [5, с. 40]. Серед таких Г. Костюк називає щоденники Т. Шевченка, Л. Толстого, А. Жіда. Їх автори висловлюють у публіцистичних чи філософських коментарях або відступах своє ставлення до навколишніх подій.

2. Щоденники, які містять “нотатки глибоко особисті, виповнені інтимними фактами, переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами, часто оголеними, дразливими, “непристойними”. [5, с. 42]. Г. Костюк висловлює думку про те, що таких авторів зовнішній світ не цікавить. Набагато більше уваги вони приділяють власним переживанням, пристрастям, болям, трагедіям.

3. Щоденники, котрі схожі на “докладні, але сухі, телеграфні нотатки: місцевість і дата перебування, інколи – дата і місце зустрічей, різні події, факти, дрібні епізоди дня, логічно ніби не пов’язані між собою, для читача не зрозумілі” [5, с. 43]. Г. Костюк до авторів подібних записів залічує М. Куліша та М. Шагінян.

4. Щоденники, характерні переважно для письменників, своєрідна творча лабораторія. Це нотатки щоденних спостережень, записи рідкісних висловів, народних говорів, професіоналізмів, схоплених характеристичних портретів, пейзажів і навіть нових тем, інколи з розгорнутою схемою сюжету. Саме такими щоденниками Г. Костюк вважає нотатники М. Коцюбинського.

“Не всі щоденники, навіть письменницькі, є фактом художньої літератури. Досить часто це просто систематичні, а то й без особливої системи записи різних справ, подій, турбот, що обтяжували автора, інколи це короткі фрагменти майбутніх творів, діалоги й монологи, автокоментарі до творів тощо” [4, с. 42]. Вищезгадані класифікації не є досконалыми, де з чим можна не погодитися.

Отже, сьогодні історія української та й загалом світової літератури свідчить про активізацію щоденникового жанру, його провідну роль у контексті ключових проблем і головних тенденцій поезики ХХ ст. – початку ХХІ ст. Письменницькі щоденники стають фактом літератури, навіть, можна сказати, домінують серед інших жанрів.

Ця стаття є фрагментом дисертаційної праці, присвяченої вивченню жанрових модифікацій письменницьких щоденників.

Література

1. **Банк Н.** Нить времени. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 246 с.
2. **Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
3. **Затонский Д. В.** Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 4 – 59.
4. **Здоровега В. Й.** Багатоманіття документалізму і проблема жанрів // Рад. літературознавство. – 1983. – № 9. – С. 7 – 15.
5. **Костюк Г.** Записники Володимира Винниченка // Винниченко В. Щоденник. – Едмонтон. – Нью-Йорк: Вид. Канад. Ін-ту Укр. Студій, 1980. – Т. 1 – С. 11 – 28.
6. **Медіна Л. О.** Право на личную историю. От страниц дневника к рукописи. – М.: Водолей, 2001. – 98 с.
7. **Москалец К.** Келія Чайної Троянди. 1989 – 1999: Щоденник. – Львів: Кальварія, 2001. – 204 с.
8. **Шикин В. Н.** Дневник // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 98.
9. **Girard A.** Le journal intime. – Paris, 1963. – 683 p.

In the article author analyzes genre modifications of writer's diaries of XIX–XXI centuries. The work is dedicated to the systematization of the main conceptions of such native and foreign literature researcher as N. Bank, G. Kostyuk, L. Medina, B. Dydjie, A. Girard, R. Kiser.

Теорія масової комунікації

УДК 811.111'42

N.S. Andrianova

LINGUISTIC PECULIARITIES OF ENGLISH IRC

Computer and Internet communication create new technologies of subjectivity as well as both old and new rituals of conversation. It deals with the electronic sending messages. The importance of focusing critically on some aspects of the Internet communicative technologies gets from the fact that they all concern the discourse which is understood as a complex social activity.

There are a lot of channels and in different contests – e-mail, chat lines, forums, mailing lists in computer communication. Through them people send the messages, letters to each other, it's crucial and widely spread.

It is a practice of writing that we can understand as a part of the type of the related discourse. A “third” text becomes part of the interlocution receiving various possible forms of manipulation. It can be simply and directly send without any comments. Also it can be named as “free direct discourse”. It can be sectioned and commented, maybe with the help of the “copy and paste” technique, thus becoming a dialogic text which contains comments and interventions.

There is the most immediate way to communicate with other people by means of the Internet is to participate in live *chat*. Chat is one of major communication modes on the Internet. Internet Relay Chat (IRC) created in 1988 was one of the first forms of synchronous Computer-Mediated communication (CMC) where people could ‘chat’ in real time by typing their contributions. It has been growing rapidly in popularity with the Internet's general rise in influence during the 1990s. This can be seen with the recent explosion of online manuals and guides, as well as extensive web-based listings of IRC channels on commercial catalogue sites such as ‘Yahoo!’ (www.yahoo.com) which itself boasts several hundred channels.

It has become especially popular in this respect among the younger generations who have been brought up ‘computer literate’. Indeed, its appeal is so great that we are actually encountering problems with people becoming ‘addicted’ to the new communication medium. The social life and interests revolve more around virtual discourse, in a virtual environment than with real-life (RL) interactions. Chatters can only retrieve information about each other by what is ‘explicit or can be guessed’ from the text itself. Furthermore, this of course may not be a completely correct representation of the truth. View the fact that it would be impossible for us to abandon the concept of prejudice totally.

Most notably the ability of chatters to graphically express emotions and simulate speech-phonology (through phonetic spelling) certainly gives the potential for gesturally and linguistically created social-tension to exist.

Internet Relay Chat in Computer-Mediated Communication as Christopher C. Werry maintains that participants use abbreviation simply to combat the limiting conditions of the medium itself. He defines as the 'pace of channel conversation', channel population and the 'competition for attention'.

All questions mentioned before have not been determined completely yet, this accounts for *the topicality of research*, it's considered not only linguistic, but also social, sociolinguistic, and cultural directions.

The purpose of research is to investigate successful communication in chat rooms, description both linguistic and pragmatic aspects of the chat communication based on the English material.

For achievement the purpose of research *the objectives* are following:

- To study the literature devoted the topic of research.
- To determine the different ways of communication in the Internet.
- To analyze the features of such phenomenon as Internet Relay Chat.
- To describe the notion Computer-Mediated Communication the communication that takes place between people through the computer.
- To describe linguistic peculiarities of English Internet Relay Chat.
- To reveal conversational themes of Internet Relay Chat.
- To make a card index based on the examples from the different chat rooms.
- To analyze the most significant text messages which show different linguistic and pragmatic peculiarities.
- To describe pragmatic characteristics of Internet Relay Chat messages.
- To depict linguistic features of messages.
- To discover typographic characteristics of messages.
- To denote the notion *action message*.

The object of research is online communication in the chat rooms of the different sites in the Internet.

The subject of research is graphic and phonetic means, lexical and syntactical peculiarities of the chat communication together with cognitive, pragmatic and extralinguistic factors.

While analyzing the communication of the chatters following *methods of research* were applied: method of analysis, method of observation, descriptive method, comparative method.

The scientific novelty consists of linguistic peculiarities of using chat communication.

The practical value of research is in possible application of its results by people who investigate Internet communication and especially chat communication and for those who use chat for everyday talking.

The material of research is discourse of the online communication in the chat rooms in such websites as (sites).

Modern Virtual World is the new paradigm of the XXth century. There are a lot of characteristics of the virtual space, but not all of them are investigated well. But nowadays there is a concept of the real and virtual worlds, and there is a huge problem of giving preference to the second one. The virtual world is the world of the global communication. Thus, “the characteristics of the virtual space will be based, first of all, on pragmatic and communicative principles” [9, p. 12].

The notion of the virtual reality is the major element of the net-organization. The virtual reality is the complicated technical system. Virtual reality, as it was mentioned in a book “Traditional and modern technology (philosophical and methodological analysis)”, is one of the types of the symbol realities which is created and based on computer and non-computer techniques, and realizes the principles inverse connection which allows the virtual user to act effectively enough in this world. In spite of the similarity even naturalness of some imitational virtual realities, nevertheless virtual user understands that the events in the virtual reality happen only in his consciousness they do not exist for other people or in a physical sense. There is a safety due to this; there is a distance between real and virtual realities.

There are three modifications of the virtual reality: a computer reality, a virtual reality essentially and a virtual condition of a human being who is in the virtual reality, e.g. the condition of the virtual user. The first one goes to the technical discipline, the second and the third – psychological and linguistic analysis.

Nowadays the notion of the virtual reality is currently used in all branches either in the humanitarian or in the technical knowledge; it found the realization in the specialized trends – virtualistics, which includes philosophical, scientific and practical parts. There are rather interesting interpretations of this term in Russian and western environment. In the west, for example, this term is used only in technical sense – for designation creative means of the computer virtual reality.

The notion virtual reality is rather wide; it includes such sub notion as *cyberspace*. First of all the notion of the cyberspace shows the perception of the Internet as a space, e.g. some place where person can be.

The main psychological and semantic feature of the virtual space is actualization of the persons’ position against the world. “...the ideas come not from the space centre to the human being, but from the psychological perception of the forms or movement in the spatial forms...” [9, p. 20]. The virtual space is centered to the human being. The individual builds it on the analogy of the outside world, but psychologically more comfortable.

“Cognitive approach, which is based on language analysis as the information source about the surrounding world, is able to provide new interpretation of the virtual space and its conjugation with the processes of the world perception, and such cognitive phenomena as memory, perception,

attention, thinking, etc”. There are a lot of conceptions, personnels connected with alternative culture of the 90s in the encyclopedia of “Alt. Culture”; and there is the commentary on such notion as WWW: “WWW” is a graphical interface of the computer net Internet, appeared in 1994 – 1995, became the most widespread software for creating hypertext and electronic issues. Despite all the advantages, there is lack of efficiency during the informational transmission and numerous limitations during the using the animation pictures and sound, the WWW cannot compete with television. The situation can change, because cyber age is evolving to the multimedia side. But the competition with television is not such important problem as the competition with a real life. Thus, “cyberspace is a big electronic net in which as though convolute virtual realities” [9, p. 23]; “Cyberspace, or Internet, is a semantic version of the virtual reality where the dominating position of linguistic and logical apperceptive informational structures take place. Choosing the place of his/her future “flat” netisen (netisen – slang, a citizen of the Internet) proceeds from several factors: space size of the fixed disk, the quality of the connection with server where his/her “flat” will be situated, presence of additional services such as hosting book, meter and of course a real opportunity to realize himself/herself, to give a demonstration of his/her ability to the whole world. Obviously the analogy is visible with the real life. There is netisens’ aspiration for having a comfortable space based on psychological personal self-determination in the WWW. Thanks to the WWW person is able to create all his/her outstanding projects, plans. Everything he/she needs is the connection to the global net. The connections of the personals’ inside world with the outside world are well in hand without their actualization in a real life. The individual receives the opportunity to communicate without barriers. The virtual space gives grounds to realize frustrated desires in the real world. Our contemporaries refuse constructive ways of outlet from the difficult situations. Sorokin U.S. introduced the terms for determination the estimation of the personality – *wert* (value) and *geltung* (concernment) [8, p. 98 – 100]. On the scientists’ opinion people predominate with *wert* high level and *geltung* low level in the literature and in the real life. Inconsistency between these two levels in a modern person, realizing his/her value and non-recognition by surrounding world his/her concernment bring to the inside discomfort. Internet gives modern person an opportunity to deliverance from the “existential vacuum” [9, p. 23]. Foundations of this opportunity were determined by V. Frankl in his logotherapy – the science about discovering by the personality the sense of life: person should come from the reflection to the self-transcendence – “main point of the existence”, because “to be a human being means to be directed not to himself/herself, but to something another” [9, p. 284]. Thus, “virtual space centered to the personality allows refusing from the condition of frustration and existential vacuum, temporarily to go into the uptime condition (here and now), psychological comfort” [9, p. 23].

Internet Relay Chat (IRC) is a form of [instant communication](#) over the over the [Internet](#). It is mainly designed for group (many-to-many)

communication in discussion forums called *channels*, but also allows one-to-one communication. IRC was created by [Jarkko Oikarinen](#) in late August 1988 to replace a program called [MUT](#) (MultiUser [talk](#)). Oikarinen found inspiration in [Bitnet Relay Chat](#) which operated on the [Bitnet network](#).

Users can *join* to channels (using the command `/join #channelname`) and then send messages to it, which are then relayed to all other users in the same channel. Channels which are available across an entire IRC network are prepended with a '#', while those local to a server use '&'. Other (non-standard and less common) channel types include '+' channels – 'modeless' channels without operators, and '!' [10, p. 51] channels, a form of [timestamped](#) channel on normally non-timestamped networks.

Users' interact in chat, their syntactic and semantic choices make up almost the entirety of their interaction. IRC is the conversation between mutually acquainted experienced users bristles with orthographic analogies to nonverbal behavior and spoken discourse. Frequent use of smilies, or emoticons, may to some extent serve as the analogy to nonverbal cues of face-to-face communication. Another is to develop a distinct writing style (on the other hand distinct writing styles are identifying features in casual letters as well). In online communication one of the most important features is that it must be fast. To keep up with the sometimes frenetic pace of multiple interactions, the typing must be a nearly automated process. Occasionally, the pace of the electronic discourse in chats literally corresponds to the speed of spoken language. Typed words, however, take longer to decode than spoken words and chat interlocutors use certain strategies to compensate for this. Certain abbreviations and acronyms are common in the discourse. Different reference-books and vocabularies give lists of abbreviations and smilies used in speaking in the Internet. David Crystal [13] gives very detailed lists and descriptions of frequently used above mentioned types. Certain abbreviations and acronyms have become conventionalized in chats and all users recognize and frequently use them (both upper and lower case can be used). *LOL* (or lol – for *laughing out loud*) is often encountered, and so is *BRB* (be right back), *PTMM* (please tell me more), *HHOK* (ha ha only kidding), *CU* (see you), etc. Other means that speed up the chat conversation, making it emulate normal speech rate, are personalized tropes and schemes for greeting or bidding goodbye. Some chats software may be personally preset with a number of different scripts, signatures and messages of which the user has disposal at his/her discretion. Often these messages consist of applied graphics, some very artistic, that convey a certain mood or help convey the tone of a person's other messages.

By typing a certain command followed by an action one can convey a third person statement that indicates one's current actions or thoughts. It is a distinctive feature of a chat conversation when someone gives such a contribution, for example, ** Green_Hamster is quietly singing his favorite song and pouring himself some coffee**. There may be several reasons for such *action-messages*. The most important of them is to sustain someone's virtual

presence, holding the floor in a chatroom. And of course such contributions add new features to someone's virtual identity, being a building brick in creating virtual avatars. There may be other action messages like *Green_Hamster waves at Carlos and eyes GhostRider warily*. And this is another example of adding analogue of nonverbal cues into electronic discourse. Researching materials of the speaking in the Internet in different situations we came to a conclusion that such action-like contributions came to chats by inheritance from MUDs (Multi-User Dimension) – role-play fantasy virtual games, which are text based and are becoming less popular lately. Action lines often reveal the pubescent atmosphere prevalent in certain chatrooms but they also convey the high level of informality.

Informational-computer revolution proceeding in the transition period to the information society, it prepared base for the deep social changes. They cover all levels of society – social device, economic life and labor, the sphere of policy and formation. Standard of knowledge, and not property, it becomes the determining factor of social differentiation.

The beginning of new millennium – is the beginning of new development stage of human civilization. One of the outstanding features, determining face of the civilization of the advancing century – highest power of information and communication technologies, variety and possibilities of which are limited only by the creative imagination of man. It receives increasingly wide development the computers and information networks in the world – unique symbiosis of computers and communications. This became the authentic motive power of world economic and it is technological development, increasing today's knowledge and intellectual values, enlarging the spheres of the use of achievements of science and technology. Information became real social resource – only it was capable of helping man to be adapted of the life under the conditions of uncertainty, to be adapted to constant changes, to manufacture the new stereotypes of behavior, corresponding to new requirements.

Formation of global information networks and systems, the appearance of the newest technologies in the history of our planet for the first time open the possibilities to connect literally each with each, to combine the information resources of human civilization and to ensure access to them to any person on the Earth. These processes imply the deepest qualitative changes in all spheres of human activity. There is an active connection of users into the world net structures, in the “network of networks” – the Internet. The world system of computer communications daily use about 191 million people, and their number excessively grows [10]. Human civilization enters in the Information Age.

To summarize all said above we state that chat is a highly interactive means of text-based 'oral' communication. Analogies can be drawn between chats and natural spoken discourse in that all users are present at the same time; messages are usually answered with little time delay. Chats display new

forms of communicative practice which conform to neither oral nor literate behavior.

In virtual space created by IRC channels people gather in order to pass their time, meet friends, get interesting information, express their joy or anger. Their way of talking, style of communicating, using of specific IRC means of expression forms certain rules of interaction, which have to be understood and learned by new users if they want to operate in this medium successfully. The level of mastery of textual means – knowing specific terms, certain way of words' writing, use of emoticons, "action/feeling" messages, "quit messages" – all these things clearly distinguish IRC old-timer and novice. On the other hand, the themes and nature of such communication are inseparable from real world, real life of chat participators. As H. Rheingold wrote in his book "The Virtual Communities": "We do everything people do when people get together, but we do it with words on computer screens, leaving our bodies behind".

Литература

1. Амосова Н.Н. Английская контекстология. – Л.: ЛГУ им. А.А. Жданова, 1968. – 230 с. **2. Бахтин М.** Эстетика словесного творчества – М: Искусство, 1986. **3. Белова А.Д.** Нові тенденції у вивченні мов і комунікації // Мовні і концептуальні картини світу – К: 1999. – 103 с. **4. Бергельсон М. Б.** Языковые аспекты виртуальной коммуникации // Вестник МГУ. серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 1. – 120 с. **5. Винокур Т.Г.** Полилог // Лингвистический энциклопедический словарь: Советская энциклопедия, 1990. – 381 с. **6. Войскунский А.Е.** Гуманитарные исследования в Интернете. / Под ред. А.Е. Войскунского, М.: "Можайск-Терра", 2000. – 432 с. **7. Компанцева Л.Ф.** Гендерные основы Интернет-коммуникации в постсоветском пространстве. – Луганск.: Знание, 2004. – 402 с. **8. Puterman, S.** Language and Power on IRC. – 1994. – 276 p. **9. Quirk R., Greenbaum S.** A University Grammar of English. London: Longman. – 1973. – P. 256. **10. Rafaeli S. e.a.** Appendix: Project H Overview: A Collaborative Quantitative Study of Computer-Mediated Communication // Network and Netplay: virtual Groups on the Internet / Ed. By F. Sudweeks, M. McLaughlin, S. Rafaeli. – AAAI Press / The MIT Press, 1998. – P. 265 – 282.

Возникновение Интернета в конце 60-х годов как ещё одного коммуникативного канала передачи данных, а затем как средства массовой коммуникации в XXI веке привело к появлению не только глобальной информационной среды, но и особых виртуальных миров, сетевых сообществ, сетевой культуры и сетевого языка, обслуживающих этот, появившийся не столь давно, сегмент социальной реальности. И этот "Интернет-мир" стал столь масштабен, разнообразен, интересен и непредсказуем в своем развитии и влиянии, что целый ряд ученых, представляющих самые разнообразные гуманитарные дисциплины, приступили к изучению Сети.

Фольклористика

УДК 398 (477)

О.В. Скиба

ОСОБА ЗБИРАЧА ФОЛЬКЛОРУ В КОНТЕКСТІ СЬОГОДЕННЯ

Актуальність фіксації народнопоетичних зразків у середній загальноосвітній школі зумовлюється змістом сучасної літературної освіти, що визначений Державним стандартом та Програмами шкільного курсу української літератури, факультативних занять, планом роботи фольклорно-краєзнавчих гуртків.

Початок ХХІ століття став вирішальним для розв'язання ряду питань шкільного вивчення фольклору. Життя вимагає не забувати про поліфункціональність жанрів народної творчості, творчо їх використовувати на уроках фізкультури, музики, образотворчого мистецтва, застосовуючи інтерактивні технології, постійно спілкуватися з інформаторами, співцями, талановитими виконавцями, пізнавати таємниці їхньої мистецької майстерності. Принагідно зауважимо, що в середині ХХ століття збиранням і вивченням фольклорних жанрів належним чином не займалися.

Проблема підготовки сучасного фольклориста, організатора й збирача місцевого фольклору – одна з найважливіших соціально-педагогічних проблем.

Метою нашої статті є з'ясувати, яким вимогам має відповідати збирач фольклору, окреслити загальні контури методичної системи фіксації фольклорних знахідок та шляхи створення іміджу сучасного дослідника народних перлин.

Завдання, що ставимо в нашій статті:

- охарактеризувати особу збирача фольклору;
- накреслити модель фольклориста, яка повинна бути еталоном для викладача літератури, народознавця.

Зазначимо, що В. Сухомлинський уважав у роботі вчителя-народознавця важливим є і тон розмови, і час цієї розмови, і зовнішній вигляд педагога, і манери його поведінки. “Кожен, хто вирішує присвятити себе цій роботі, має бути терплячим, придивлятися, вдумуватися, пізнавати [співрозмовника – О.С.] не тільки розумом, а й серцем” [1, с. 9]. Відомий педагог не тільки звертав увагу на роботу вчителя, але й сам займався збиранням та популяризацією фольклорних жанрів. Так, у книзі “Казки Школи під Голубим небом: Казки, притчі, оповідання” В. Сухомлинський зумів поєднати народну мудрість з високими моральними та гуманістичними почуттями, що допомагає у вихованні дитини любові до батьків, поваги до людей похилого віку,

милосердя до немічних, нещасних. “Десятиріччя праці – нелегкої, але радісної – переконали мене: казка, народна творчість – це найтонший і найніжніший дотик, ... це джерело живої думки й слова, до якого я щодня приводжу дітей, щоб вони стали людьми великої душі, розумними й сердечними, мудрими мислителями” [2, с. 1].

У праці “Літературне краєзнавство в школі” (1965 р.) Євген Андрійович Пасічник стверджував про необхідність створення системи краєзнавчої роботи в діяльності учителя – словесника. Призначення керівника шкільного музею краєзнавства, етнографічно – фольклорного гуртка він високо оцінював погляди з цього питання викладені ним у цілому ряді праць [3].

Важливу думку про вчителя-словесника як предметника, вихователя, людину висловив Б. Степанишин. У його статтях розглядаються питання щодо різноманітності методів роботи вчителя як керівника шкільного фольклорного гуртка. Так, у збірці “У педагогічному пошуку (підвищення ефективності навчально-виховного процесу в школі)” В. Степанишин зазначає, що керівник шкільного гуртка повинен постійно дбати про самоосвіту, наукову організацію праці, він “повинен наштовхувати учня на роздуми, зацікавлювати його скарбницею народної мудрості” [4, с. 11].

Останнім часом особливу увагу надають системі підготовки фахівця відомі вчені Н. Волошина, О. Бандура, Ф. Погребенник. На їхню думку, це повинна бути людина добра, щира, мати високий рівень знань, брати активну участь у діалектно-фольклорній чи фольклорній експедиції тощо.

Варто сказати, що декілька років поспіль у Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка здійснювався набір на спеціальність “Фольклористика”. Фольклорист – це той, хто знаходить мистецький скарб в одного-двох і прагне повернути його широкому загалу. Він повинен якнайкраще організувати стаціонарне, екскурсійне чи експедиційне збирання фольклорних зразків. Необхідною умовою його успішної діяльності є знання української мови. Знати норми сучасної літературної мови, володіти термінологічною культурою й педагогічно орієнтованим етикетом повинен кожен студент, який обрав цю спеціальність.

Навчальні програми з курсів “Популяризація фольклору”, “Робота з інформаторами фольклору” стимулюють студентів до ведення систематичних записів народної творчості, що побутують і сьогодні на Луганщині. Сформуванню життєвої компетентності як само здатності особистості допомагають курси: “Фольклорні джерела літературних творів”, “Дитячий фольклор”, “Новітні підходи до вивчення фольклору”.

Налагодити доброзичливі, дружні й демократичні стосунки з носіями фольклору – важлива складова частина діяльності юного фольклориста.

Під час стаціонарного способу записування корисним буде ознайомлення з досвідом роботи досвідчених народознавців: Г. Танцюри (“Записки збирача фольклору”), П. Маркушевського (“Народному секретареві – збирачеві фольклору”). Зазначимо, що Г. Танцюра записував фольклор майже півстоліття. Йому пощастило спілкуватися з талановитою співачкою, від якої він записав понад 1000 пісень, а паремій ще більше. У “Записках збирача фольклору” віддзеркалюються не тільки багаторічні спостереження Г. Танцюри, але і його особистість.

Сьогодні збирач фольклору де в чому схожий на дистриб'ютора чи комівожера. Досягнення мети в них усіх залежить від уміння поводитися коректно, ввічливо та ненав'язливо з людьми різного віку. Перш за все, необхідно привернути увагу людини до себе привітанням, усмішкою, інакше вона може відмовитися спілкуватися. Крім того, розмову слід розпочинати досить обережно, коли розмовляєш з людьми похилого віку. Не можна відразу просити заспівати чи виконати твір жанру народної творчості. Вимовляти слова збирачу фольклору необхідно чітко, головне, щоб людина похилого віку могла почути його не напружуючись. До молодших людей підхід має бути іншим. Слід пам'ятати, що молодь зазвичай зайнята, тому не потрібно нав'язувати довгих вступних розмов.

Збирач фольклору незалежно від того ким, якого віку та соціального становища є його респонденти, має бути ввічливим, уважним, виявляти повагу до співрозмовника.

Культура зовнішнього вигляду збирача фольклору має також важливе значення. Він має бути охайним, естетично витриманим. Одяг, взуття, прикраси, зачіска, макіяж, техніка рухів, елементи акторської техніки – усе це впливає на професійну діяльність фольклориста.

Збирач фольклору повинен уміти “зачарувати” собою співрозмовника. Для цього необхідно навчитися умінню перевтілюватися, виявляти зацікавленість до інформатора за допомогою міміки, жестів, рухів, зміни голосу та інтонаційного забарвлення. Слід використовувати і власні прикладні уміння: співати, танцювати, декламувати, грати на музичних інструментах тощо.

Зауважимо, що для результативної роботи з носіями фольклору слід дотримуватися певних правил культури спілкування. Для цього необхідно володіти мовою на належному рівні. Збирач фольклору постійно збагачує свою мовну палітру, шліфує її, вчиться слухати, сприймати слово інформатора, виробляти модель спілкування. Він повинен володіти загальноприйнятим мовним етикетом: типовими формулами вітання, прощання, побажання, запрошення тощо. Також він уміє користуватися виражальними засобами мови в різних умовах спілкування відповідно до мети і змісту мовлення. Діалог, який є основою при збиранні фольклорних матеріалів, необхідно вести невимушено, безпосередньо, у доброзичливому тоні.

Належачи до певного соціуму, фольклорист повинен бути ввічливим, толерантним, уміти створювати відповідну атмосферу, зважати на фізичну перевагу носіїв фольклору. Майстерність збирача виявляється в швидкій і правильній орієнтації в конкретних ситуаціях та умовах спілкування. Він має володіти вмінням проектувати спілкування, визначати його зміст і засоби для передачі. Збирач фольклору буде комунікацію так, щоб у ході взаємодії був присутній обмін враженнями, ідеями, уявленнями, настроєм, почуттями.

Необхідно зазначити, що в роботі фольклориста значну роль відіграє вміння шукати й знаходити конструктивні виходи із екстремальних, емоційно-забарвлених ситуацій, контролювати їх, не припускати протидії, протистояння. Збирач фольклору має майстерно володіти гумором, вмінням робити комплементи, йти на компроміси тощо.

Отже, сучасний збирач зразків народної творчості – це людина компетентна, ерудована, з різнобічними інтересами, людина, з якою цікаво спілкуватися на будь-які теми.

Література

1. **Сухомлинський В.О.** Сто порад учителів. – К.: Рад. шк., 1988. – 304 с.
2. **Сухомлинський В.О.** Казка Школи під Голубим Небом: Казки, притчі, оповідання. – К.: Рад. шк., 1991. – 191 с.
3. **Пасічник Є.** Літературне краєзнавство в школі. – К., 1965. – 133 с.
4. **Степанишин Б.І.** У педагогічному пошуку (підвищення ефективності навчально-виховного процесу в школі). – К., 1971. – 44 с.

Author in the article describes the figure of modern specialist in Folklore, which collects the standarts of folk creations. This is competent, erudite man, with the scalene interests.

Відомості про авторів

Андріанова Наталія Сергіївна – викладач кафедри англійської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Абрамян Юлія Василівна – викладач кафедри української філології та загального мовознавства Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Василенко Ірина Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Криворізького державного педагогічного університету.

Гавриленко Ольга Леонідівна – студентка другого курсу факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Артем Олександрович – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Даниленко Ірина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили (в комплексі Києво-Могилянської академії).

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дорогокупля Ольга Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кастирина Олександра Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Манич Наталія Євгенівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Савенко Ірина Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сидорова Олена Вікторівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Сіверська Світлана Федорівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Черкашина Тетяна Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шестера Ганна Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шеховцова Ольга Володимирівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор – О. О. Кулініч

Відповідальні за випуск:
проф. О. А. Галич,
доц. О. В. Скиба

Здано до складання 27.05.2008 р. Підписано до друку 27.06.2008 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 21,8. Наклад 100 прим. Зам. № 83

Видавництво Державного закладу
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.