

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 15 (110) вересень

2006

2006 вересень № 15 (110)

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

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

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ «Альма-матер»

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 21 вересня 2006 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. Гриценко П. Ю.,
проф. Зеленько А. С.,
проф. Тараненко О. О.,
доц. Унукович В. В.

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

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

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –
Prof. Kharchenko S. Y.
First Deputy –
Prof. Sinelnikova L. M.

Deputy –
Prof. Uzhchenko V. D.
Executive secretary –
Prof. Galich O. A.
Editor Board Members:
Prof. Gritsenko P. Y.,
Prof. Zelenko A. S.,
Prof. Taranenko O. O.,
Unukovich V. V.

Founder – Luhansk Taras Shevchenko National Pedagogical University

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

The materials are published in the original

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

© Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка, 2006

Зміст

Документалістика на порозі ХХІ століття

Акіншина І. М. Рецепт жертв репресій 30-х років письменниками-біографами кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	6
Король О. Ю. Проблема автора і героя в художній біографії.....	14
Скнаріна О. Ю. Специфіка оповідної манери в мемуарній і біографічній літературі.....	19
Черкашина Т. Ю. Примітки як частина паратексту художньо-біографічного твору.....	26

Актуальні проблеми літературознавства

Баранова А. С. Проблема перевода современного художественного текста (роман Аниты Брукнер “Look at Me” («Взгляни на меня»)).....	34
Бахмач В. И. О «Пародии на плохой детектив» В.С. Высоцкого.....	38
Бровко О. О. Пантеїстична тенденція текстів В. Свідзинського.....	44
Волинська О. М. Художній світ поетичної спадщини Івана Багряного.....	48
Галич О. А. Особливості музичних п’єс Ярослава Кременського.....	53
Дмитренко В. І. Екзистенційний аспект мотиву самотності у творчості письменників літературної організації „Ланка”-МАРС.....	64
Кулініч Т. О. Подолання смерті автора в поезії Ігоря Калинця.....	71
Лапко О. А. Структура художнього часу у творах Тодося Осьмачки (аспект об’єктивації авторської свідомості).....	75
Лапушкіна Н. П. Пошуки в образній системі, особливості характеротворення в романі Сави Божка “В степах”.....	86
Меншій А. М. Дискурс взаємин матері й доньки в романі Ельфріди Єлінек «Піаністка».....	93
Негодяєва С. А. Генетичний аспект існування „тексту в тексті” (на матеріалі лірики Леоніда Талалая).....	101
Патика Н. О. Нарцисистські алегорії в сексуальному світопросторі Оксани Забужко.....	107
Пташник Л. А. Типовість образу головного героя у творчості Б. Антоненка-Давидовича.....	114
Філоненко С. О. Тип мислячої жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття.....	123
Фоменко В. Г. Еклектика проблем урбаністичного способу буття в романі Степана Процюка „Тотем”.....	131

Цалапова О. М. Міфопоетичне коріння казкового зла («жіночий» пантеон – Баба-Яга, відьма, чарівниця).....	136
Юган Н. Л. Композиционные особенности сказки В. Даля «О нужде, о счастье и о правде».....	145

Теорія масової комунікації

Лошакова О. Б. Роль електронних ЗМІ у формуванні масової електоральної моделі поведінки.....	152
Кошак О. М. Початок становлення радіомовлення в Харківській області.....	159

Фольклористика

Скиба О. В. Дитячий фольклор у дослідженнях науковців.....	166
Шафоростов А. В. Фольклорний аспект проблеми генезису північно-східних українських говірок Подоння.....	175

Текст та дискурс

Сунь Чжунся. Русская сатира на рубеже тысячелетий (некоторые аспекты проблемы)	185
Курило Л. М. Перші повоєнні твори Олеся Гончара в епістолярному дискурсі	190

Відомості про авторів	197
------------------------------------	-----

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.161.2 – 94.09 «199/200»

І. М. Акіншина

РЕЦЕПЦІЯ ЖЕРТВ РЕПРЕСІЙ 30-х РОКІВ ПИСЬМЕННИКАМИ-БІОГРАФАМИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Зміна епох особливо позначається на літературі, котра, маючи зв'язок із суспільним життям, виявляє паростки нового в естетичних уявленнях про світ. У зв'язку з цим вона набуває аналітичної, пізнавальної функції. Саме на зламі епох і суспільних формацій людство обертається назад, вдивляється в минуле, замислюється, що взяти в майбутнє. Читача починають хвилювати події вітчизняної та світової історії, життя й діяльність видатних особистостей. Відповідно до того, як “естетична односторонність літератури змінюється більш широкою орієнтацією її на дійсність, збільшується й художнє значення оповідної прози в системі її жанрів” [1, 99]. Усе більше фактів свідчать про те, що в літературі XXI століття будуть активніше використовуватися реальні документи. І природно, що героями епічної прози, у якій мова йтиме про важливі події нашого суспільно-історичного розвитку, все частіше виступатимуть конкретно-історичні особистості. “Норми особистої життєвої поведінки у всі часи складали велику гілку літератури; найпрекрасніші та найглибші твори всієї літератури присвячені цьому предмету” [2, 135]. Про це свідчать і дослідження інших учених. Професор університету Париж – VIII (Франція) та університету Джонса Хопкінса (США) Ж.Неф наголошує на тому, що у Франції найбільш читабельним жанром є біографія. У ході літературної дискусії про художню творчість останнього десятиріччя, її тенденції і перспективи у виступі російської письменниці Н.Іванової стверджувалось, що сучасна література спрямована й частково “замовлена” постійно зростаючим інтересом читача до документалістики, невід’ємною частиною якої є художня біографія [3, 12 – 13]. Подібні твердження зустрічаємо в статтях П. Вайля і Р. Карасті [4, 220; 5, 217; 6, 274]. На сторінках періодичної преси неодноразово наголошується на усезростаючій ролі літератури non fiction: “У останні роки повість, оповідання, не говорячи вже про роман, сильно потіснились мемуарами, есе, літературно-філософськими оповідями” [7, 203]. Пояснюється це тим, що “у літературі “вимислу” ми маємо автора (“образ автора”), у “документальній” – відчуваємо авторське... групування “реального” матеріалу. Non fiction, таким чином,

не тимчасове явище, яке може пройти... Така література – назавжди” [7, 203].

Передбачаючи стрімкий розвиток документалістики ще у 80-х роках, український літературознавець О. Галич у 1999 році писав: “Добігає кінець ХХ століття. Для української літератури останні його десятиліття ознаменовані посиленням документального начала. Спогади, художні біографії, документальні історії посідають дедалі більшу питому вагу в літературному процесі, і я прогножую, що в найближчі десять років документалістика значно розширить свої горизонти” [8, 67]. А в 2000 році він писав, що кінець століття “ознаменувався бурхливим злетом документалістики” [9, 127], яка включає в себе й художню біографію, що літературі майбутнього будуть притаманні “поглиблена документалізація оповіді, посилений інтерес до відображення реальних подій і фактів, змалювання постатей людей, які відіграли помітну роль в історичному розвитку” [10, 13]. Молодий український учений О. Дацюк упевнений, що “до читача приходять більші за обсягом і широтою зображення історичні та біографічні романи й повісті, головними героями яких є реальні історичні особи” [11, 1].

Виступи літературознавців і письменників засвідчують необхідність глибокого теоретичного й історико-літературного осягнення проблем художньої біографії.

Успіхи письменників-біографів (особливо наприкінці ХХ століття) дали могутній поштовх для поглиблення теоретичного осмислення художніх життєписів як окремого різновиду красного письменства, що має свої специфічні образно-стильові засоби зображення. В Україні зростає зацікавленість національним минулим, у літературу повернено імена багатьох незаслужено забутих громадських і культурних діячів, зокрема, могутньої хвилі повернення зазнали жертви сталінсько-беріївських репресій, представники кількох хвиль української еміграції, переосмислена роль багатьох широко відомих особистостей.

З часів нового українського Відродження з’являється ряд творів, присвячених відновленню втрачених або призабутих історичних імен, окремих епізодів з життя відомих діячів політики, культури, науки України. Одним з таких творів є роман М. Красуцького “Довга дорога вночі” (1999), у якому розповідається про життя й творчість українського сатирика-байкаря Микити Годованця.

Провіщаючи трагічний пафос усього роману, автор на початку твору змальовує суворий північний пейзаж: “Оранжева куля сонця висіла над білим лісовим безмежжям. Величезна, важка, наче налита гарячим розплавленим свинцем, вона, поволі остуджуючись, дедалі важчала і темнішала, аж допоки не зачепилась ген там, за далеким темно-синім кругом, за стрімкі верхів’я могутніх кедрів” [12, 86]. Скільки буревіїв пронеслося над цими вічнозеленими кедрями, а вони залишилися незмінними, такими ж, як були. “Хіба що постаршали, змужніли...”

здорових і сильних жодна, бодай найстрашніша буря не зламає. Бо занадто міцне, живуче у них коріння, воно довго і надійно живить складний, широко розгалужений організм, а відтак жити й жити йому, проростати зелом крізь роки і відстані, стрічаючи нові й нові епохи та цивілізації” [12, 86]. Символічними образами столітніх кедрів автор зображує незламність і нездоланність духу тих, кого називають “сіллю землі”. Саме вони, закорінені в рідну землю, власний національний ґрунт, стають виразниками ментальних рис свого народу, провіщаючи його розвій, нескореність і безсмертя.

Далі М. Красуцький подає розповідь про “дику, знавіснілу од почутого запаху свіжої крові” вовчу зграю. У результаті боротьби – зграю знищено, а “...колона йшла далі... Знесилені, смертельно втомлені люди падали, знову вставали і так долали кілометр за кілометром. Важка й неймовірно виснажлива дорога крізь лісові хащі вела їх не на Голгофу. У самісіньке Пекло” [12, 88]. У такий спосіб (метафоричний опис) автор накреслює зміст подальшої оповіді про майбутню долю героя, пов’язану з цим суворим за кліматичними умовами краєм, жахливим табірним життям, історію страдницького життя українського письменника.

Слід указати на те, що в українській літературі, якій завжди був притаманний ліричний пафос, асоціативно-порівняльний зачин наявний у багатьох творах. Наприклад, у художньо-біографічному романі В. Яворівського “Автопортрет з уяви” (1982) складність сюжетно-композиційної організації обумовлена двома основними сюжетними лініями й окремим вступом. Твір розпочинається з опису бджолої сім’ї на чолі з Бджолою-матір’ю. Це своєрідна проекція долі основної героїні твору – української художниці Катерини Білокур, творчість якої послужила новим поштовхом у праці відомого у світі Пабло Пікассо, подоланням його творчої кризи: “Пабло підійшов до стіни, відсунув завісу з картини Білокур, одійшов у найдальший куток кабінету. Ежен побачив очі того Пабло, якого він звик бачити у майстерні Пікассо, ті очі, які належали художникові, перед котрим він ладен був схилити свою голову” [13, 158]. Специфічний початок роману В. Яворівського визначає подальший характер розповіді про невтомне життя української жінки-трудівниці з Божою іскоркою таланту: “Соняшник м’яко відсвічував її обличчя, позначене слідами могутніх внутрішніх потрясінь, які можуть народитися лише в маленькій, невтомній грудочці матерії на ім’я людське серце, зрештою, вони її й зробили такою, як вона є, а іншою бути не хоче, бо надто пізно, бо як не крийся від себе і від людей, а в її житті вже смеркає...” [13, 6].

Своєрідний зачин маємо і у творі М. Красуцького. Це слова героя, українського байкаря, який ще на волі, але його твори вже належать до заборонених: “Попоходив сьогодні по редакціях, – мовив стиха. – ... “Нетипово, – кажуть редактори. – Країна соціалізм будує, семимильними кроками у майбутнє крокує, а ви з критикою, з

алегоріями. Не зрозуміють...” Невже правда, Серафимо? Невже можуть не зрозуміти? Не вірю я в це. Недоробки були, є і будуть. Їх треба висміювати, боротися з ними. Інакше, мов той будяк, глушитимуть грядку” [12, 89].

Ситуація вельми складна ззовні, але дуже проста з середини. Усі політичні процеси пов’язані “з боротьбою за владу як за монополію на інтерпретацію. Коли та чи інша корпорація приходить до влади, вона передусім накидає суспільству свій власний варіант інтерпретації дійсності – в релігійному, світоглядному чи ідеологічному сенсі” [14, 9]. Сучасний дослідник С. Квіт, з’ясовуючи політологічні аспекти вищезазначеного явища, вказує на тоталітарну природу марксизму та нацизму, що “обумовлюється... фетишизацією власних аргументів. Коли з протипокладання лібералізм – консерватизм був виключений ідеальний, власне християнський аспект, воно перестало існувати як врівноважена система... Лібералізм каже: найкраща справедливість – це закон. Закон – одне, справедливість – щось зовсім інше. Відтак будь-які жертви з трагедії перетворюються на статистику” [14, 48]. Саме такою статистикою став М. Годованець. Події його життя – раптовий арешт, поневіряння по далеких колимських таборах, жорстока війна, яку переживали в’язні, дружина та син українського байкаря, і лютий розгул сталінсько-беріївського свавілля – складають сюжет твору М. Красуцького. Вони узагальнюють: ріки крові, мільйони смертей, море страждань. Десять довгих років віддалення від родини й рідної України довелось винести відомому письменнику.

Неодноразово автор через думки М. Годованця оцінює політичні умови того часу: “...вертлявий “чорний ворон” нині можна побачити всюди. Раз по раз в’їжджає у ковані залізом ворота енкаведистського управління, відтак, не довго забарившись, вертає назад, за черговою жертвою. І так тижнями, місяцями, роками. Скільки ж триватиме ця страшна вакханалія?.. Кому це потрібно – винищувати генофонд нації, переповнювати тюрми власними громадянами – ніякими не ворогами, ні. Які вони вороги? Вороги ті, що знущуються з безвинних, катують, розстрілюють ні за що ні про що...” [12, 91]. Або: “Невже Сталін також знає про все це? Не може не знати. Адже заарештовано чимало відомих партійних і радянських діячів, воєначальників, які здійснили Жовтневу революцію, будували соціалістичне суспільство, воювали за нього на фронтах громадянської... Хіба ж могли усі вони бути ворогами, шпигунами, агентами іноземних розвідок? ... Невже б вони дали себе завербувати, пішли б на те, щоб зрадити ідею, справу, якій присвятили життя?” [15, 83].

Автор наділяє Сталіна влучним епітетом “кривавий диктатор”, з відома й під керівництвом якого звершуються жахливі злочини проти гуманності, людяності, життя. Найбільша країна світу, що об’єднала різні народи й культури, перетворилася на величезний концентраційний табір,

багатомільйонну в'язницю, де гинуть безневинні люди. “Не зрівнятися з ним (Сталіним – І. А.) у цьому ні Чингісхану, ні Нерону, нікому-нікому... А поки що ешелони-тюрми мчать і мчать крізь снігові заметілі і ураганні дощі, спраглу липневу спеку і сорокаградусні студні. На Схід... На Північ... У ГУЛАГи ... І плакали гіркими сльозами матері, залишалися осиротілими діти. Скільки ж то їх по всій “необъятной, единой и неделимой” імперії російській?” [15, 84].

Через весь твір проходить образ снігової заметілі, зими, що символізує смерть [16, 558]. Це – і холодна північ, і громадські катівні (тюрми, табори), загальний настрій суспільства, й омертвіння духу, страждання. Білий колір снігу асоціюється з чистотою [16, 557], тобто з чистотою сумління, совісті, невинністю перед своєю країною й своїм народом мільйонів ув'язнених. Невгамовний вітер символізує не тільки активне, зокрема творче, начало, але й злу силу, іноді руйнівного характеру [16, 111]. А на Колимі “сиро, холодно і вельми незатишно у довжелезному, мов стара конюшня, бараці. Особливо нестерпно тут пізньої осені та взимку. Здається, усі найзліші вітри з сорокаградусними морозами збираються укупі, аби якнайбільше дошкулити голодним, напівроздягнутим, замученим тяжкою працею мешканцям цієї страшної обителі” [15, 47].

Суворий колимський пейзаж довершує психологічне пригнічення при відтворенні жахливих табірних буднів. М. Красуцький докладно описує обставини перебування тут М. Годованця. Оскільки історія складається з подій, які здійснюють окремі люди, автор змальовує в романі різні психологічні типи осіб: є політичні каторжани, є справжні злодії – кримінальні елементи, які в пошані у табірному начальстві за знущання над іншими – “політичними”. Є ні в чому не винні жертви режиму. Були й високоосвічені люди, як-от Микола Генріхович Савуляк – сивобородий бібліотекар з-під Києва, колишній викладач Київського університету. Саме він є провісником гіркої майбутньої долі української інтелігенції. У творі це змальовано в діалозі Савуляка з М. Годованцем: “Певен, це лише початок... Ще сотні безвинних голів упадуть на вкривавлену плаху. Ні за що ні про що...”

– Так гадаєте? – Микита Павлович сторожко озирнувся довкруг.

– А ви хіба ні, Павловичу? – з сумом опустил сиву голову Савуляк. – Так буде. Врешті, так уже є... Хіба те, що ми з вами ось тут, а Косинка розстріляний, не є підтвердженням цього?...” [15, 51]. У взаємодії різних персонажів твору розкриваються риси характеру головного героя, навколо якого групуються інші.

Минуле й майбутнє головного героя твору виникає лише в його пам'яті, снах, мареннях. Особливо невимовна туга за родиною, домівкою та милою серцю Україною, з'являючись епізодично, не покидає думки М. Годованця протягом роману. У такий спосіб автор зображує факти

життя українського байкаря до арешту, звертається до його дитинства, юнацтва, років навчання. Окремою сюжетною лінією, хоча логічно тісно пов'язаною з ідеєю твору, зображено сім'ю письменника – дружину Серафиму Миколаївну й сина – Толика, їхнє життя після арешту чоловіка й батька аж до його повернення з Колими.

Не дивлячись на деяку кон'юнктурність і млявість оповіді, роман М. Красуцького не можна назвати невдалим. Уперше в художній літературі змальовано життєвий шлях українського байкаря, “мудрого, як Езоп, і гострого, неначе бритва” [15, 108] – М. П. Годованця. Життя, розірване колимськими таборами, знущаннями й стражданнями, які не покидають письменника й після реабілітації, переслідують його в думках і пам'яті. На гучному всереспубліканському святкуванні сімдесятирічного ювілею “Микита Павлович, на мить одірвавшись від застілля, знову полинув у далеке... Перед його очима сувора сибірська тайга з сорокаградусними морозами і лихими віхолами, незабутні риси друзів, яких уже давно немає серед живих, холодні бараки... Пережите, вистражане не відпускало його навіть у цей день.

“Усе повертає на круги своя. Усе вертає,” – мовив подумки. І вкотре сам себе перепитував: “Чи ж вертає?” [15, 108].

Жертві сталінських репресій 30-х років присвячено біографічну повість Б. Певного “Дійство у п'ятому вимірі” (2000). Герой твору – відомий український художник Михайло Львович Бойчук. Автор вибудовує складну композиційну структуру твору. Реальний час подій, розгорнутих у повісті, вміщено лише в кілька хвилин. Початок: коли ув'язненого, хворого митця забирають з камери, що є зав'язкою твору: “Широко розчинилися двері й п'ятьму камери залило разуче світло.

На букву “Б” следи за мной!

Михайле, візьми пальто! Надворі холодно, а у тебе гарячка!

Брось! Там пальта не нужно!” [17, 15].

І логічний кінець: “Темний коридор Михайло знав добре. Проходив ним безліч разів...

Михаил, закуришь? ... – Хоть не по закону, но закури! Таково наше прощание с тобой.

Вартовий запалив сірника. У світлі сірника Михайло побачив ще одну постать – це був Хаєт. Вартові довели Михайла до порогу тюремного подвір'я” [17, 42].

Зображення життя й вираження творчих намірів М. Бойчука розгортаються між описом цих подій, розділених кількома хвилинами. Різноманітні й різнопросторові плани його життя поступово нашаровуються один на одного у повісті. Змінюються посади, які обіймав Бойчук: “Артист – маляр, монументаліст. Від 1917 року професор Української державної Академії мистецтв у Києві – до позбавлення у ній праці 1936-го року. Окрім викладів у Києві, на початку 1930-х років вів майстерню монументального мистецтва при

Ленінградській Академії мистецтв” [17, 21]. Чи то в уяві, чи в мареннях пропливають картини міст, де перебував художник: рідна Романівка – Петербург – Новгород – Москва – Чернігівщина – Київ – Краків – Париж – Італія – Козелець. Набуває різних виглядів і слідчий, який веде допит: то вдягнутий у підперезану сорочку, то має “якийсь нерадянський” вигляд – “жандармський мундир зі золотими погонами, лампаси на штанах. На стіні не Сталін, а цар Микола. Замість лозунга “Робітники усіх країн, єднайтеся” написано “За царя и Отечество” [17, 16]. Саме тому повість має назву “Дійство у п’ятому вимірі”, тобто в такому, який є ірреальним по відношенню до дійсності. “Нас навчили міряти височину, глибину, ширину і час, але забули про п’ятий вимір, без якого ми стали смертними істотами. Можливо, дійсність – це сни, а все інше – це проміжок між ними” [17, 32]. Наче в сні або мареннях постає все життя М. Бойчука.

Особливо важливої естетичної функції автор надає образу слідчого Хаєта, що супроводжує і розповідь про дитинство Бойчука, і його студентські роки. За творчим задумом і художнім вирішенням образ Хаєта відповідає образу Сидора з роману “Сповідь на вершині” І. Муратова. Уперше Хаєт відрекомендовується шістнадцятилітньому Михайлові як “дух сумніву, заперечення, ненависти та презирства” [17, 19]. Хаєт переслідує усе життя Бойчука, з’являючись то на виставці, то їдучи до Одеси оглядати фрески, навіть у останні хвилини життя Михайла Львовича він не покидає його. Хаєт, наче гетевський Мефістофель, – “дух, що все заперечую від віків” [17, 35]. Таким чином, повість побудовано на умовності.

Про майбутнє Бойчук дізнається з уст всюдисущого Хаєта – у такий спосіб автор зображує подальшу історію України та стан її мистецтва, водночас, певними інтенціями виражаючи власне ставлення до цих подій: “Скажу тобі по секрету: для потвердження своєї правоти партія не перебирала засобами, включно з фізичним нищенням художників. Згодом, виправдовуючись, звертала усе на “культ особи”. Чимало майстрів українського образотворчого мистецтва зазнали репресій і згинули унаслідок порушень соціалістичної законності й безпідставних політичних звинувачень. Але те все закінчилося з розпадом Радянського Союзу. У незалежній Україні по-новому почали цінувати тебе і твою творчість...” [17, 35]. Навіть при винесенні остаточного страшного вироку у думках Бойчука – Хаєт: “За що його хочуть карати? Чи за те, що віддав ціле життя бажанню на основі давнього візантійського та національного народного мистецтва, селянського орнаменту, з урахуванням найновіших досягнень модернізму, відродити українське малярство, вивести його на передові позиції у світі? Чи не ставився прихильно до соціалістичної ідеї – так, як більшість європейської інтелігенції? Чи мало було музам його любови?”

Розпач і відчай огорнули Михайла – невже це був справжній суд? А, може, він і ціле його життя тільки Хастове марево?..” [17, 42].

Повість Б. Певного перенасичена діалектизмами, невиправданим нагнітанням імен у невеликому обсязі, що утруднює її сприйняття. Заслуга автора полягає в тому, що це перший художній твір про М. Бойчука, а естетичне вирішення проблем, поставлених Б. Певним, знайшло своє втілення в незвичній складній будові повісті.

Аналіз художньо-біографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття свідчить про зростання у сучасній українській літературі художніх життєписів, освоєння художньо-біографічною прозою нових імен, переосмислення діяльності відомих постатей. Як і в будь-які переломні періоди історії, стан сьогоденної духовності суспільства спонукає пересічних громадян, діячів мистецтва, зокрема письменників, до заповнення окремих лакун (“білих плям”) в історії та культурі народу, до пошуків сильної, вольової, непересічної особистості, позитивного прикладу для наслідування й відродження національної ментальності, патріотизму української спільноти.

Простежуючи за втіленням художньо-зображувальних засобів у жанрах біографічної прози, пересвідчуємося, що пріоритетів набувають твори асоціативно-психологічного типу. Це обумовлено традиціями української літератури, де завжди сильним було ліричне й сповідальне начало.

Література

1. Утехин Н. Современность классики. – М.; 1986. **2. Дильтей В.** Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 108 – 135. **3. Иванова Н.** Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы // Вопр. литературы. – 1998. – № 2. – С. 4 – 17. **4. Карасті Р.** Отечественный шкаф // Звезда.–2000. – № 11.– С. 220 – 229. **5. Карасті Р.** Три поездки на трамвае // Звезда. – 2000. – № 7. – С. 217 – 227. **6. Мировая литература: круг мнений** // Иностранная литература. – 2000. – № 2. – С. 273 – 277. **7. Литература** non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 190 – 203. **8. Галич О.** На маргінесах життя (огляд мемуаристики) // Слово і час. – 1999. – № 10. – С. 62 – 67. **9. Галич О.** Мемуарний синдром кінця ХХ століття // Вітчизна. – 2000. – № 3 – 4. – С. 127 – 134. **10. Галич О.** Жанрові особливості художньої біографії кінця ХХ століття // Філологічні студії: Зб. наук. пр. – Вип 4. – Луцьк; 1998. – С. 13 – 21. **11. Дацюк О.** Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Рівне, 1997. **12. Красуцький М.** Довга дорога вночі // Вітчизна. – 1999. – № 5 – 6. – С. 86 – 107. **13. Яворівський В.** Автопортрет з уяви. – К.; 1982. **14. Квіт С.** Основи герменевтики. – К., 1998. (Б-ка журналу “Українські проблеми”). **15. Красуцький М.** Довга дорога вночі // Вітчизна. – 1999. –

№ 7 – 8. – С. 47 – 108. **16. Керлот Х.** Словарь символов. – М.; 1994.
17. Певний Б. Дійство у п'ятому вимірі // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 15 – 42.

The increase of national consciousness, values re-evaluation in Ukraine begins at the end of the 90th years of the XXth century. In connection with this many personalities of science, culture, politics were rehabilitated. This rehabilitation resulted in spreading of thematic horizons of life story literature. The respondent pays much attention to author searches of ukrainian writers, increasing of new contiguous realisation forms of biographic material.

УДК 82 – 312.6.09

О. Ю. Король

ПРОБЛЕМА АВТОРА І ГЕРОЯ В ХУДОЖНІЙ БІОГРАФІЇ

У полеміці щодо жанрової природи художньої біографії дослідники найчастіше відштовхуються від категорій „автор” і „герой”. Позиція автора, притаманна даному жанру, визначає спосіб бачення героя, ставлення автора до створюваної ним художньої дійсності. Категорія жанру художньої біографії може бути витлумачена через авторську концепцію особистості, принципи створення образу героя, специфіку взаємозв'язку автора і героя.

„Проблема автора, – як справедливо зауважує Б. О. Корман, – належить до числа тих, які останнім часом притягують до себе особливо пильну увагу літературознавців” [1, 199]. Існують різні визначення поняття „автор”. В одному випадку – це сам письменник, реально існуюча людина, в іншому – певний погляд на дійсність, сукупність переконань та ідей, вираження яких є весь твір, в третьому, – це поняття означає явища, притаманні певним жанрам і видам літератури. В кожному художньому тексті експліцитно або імпліцитно заданий автор.

У структурі сучасної художньої біографії автору належить особлива роль. Ступінь вираження авторської позиції може суттєво різнитись у певних творах, що залежить від творчої манери письменника, від тих естетичних завдань, які він ставить перед собою. Іноді активна авторська позиція є вагомою складовою твору, в інших випадках вона зведена до мінімуму або й зовсім відсутня. Так, у художній біографії Х. Пирсона „Диккенс” автор не задовольняється роллю коментатора документів, а стає співучасником подій: автор-оповідач є сучасником героя, своєю людиною, у колі його сім'ї та друзів. Безпосередність та глибока проникливість авторського сприйняття надає образу героя

виразності й достовірності. У біографічному творі У. Сноу „Троллоп” крізь фактичні відомості, які стосуються героя, виразно проглядає особиста позиція самого У. Сноу, що виявляє себе у коментарях та роздумах про свій час та самого себе. Письменники-біографи Р. Олдінгтон, Е. Уїлсон, П. Роджерс на сторінках своїх творів ведуть активний діалог з читачем, діляться з ним своїми сумнівами та гіпотезами.

Навіть тоді, коли біограф намагається уникати будь-яких оцінок, стримувати себе, виносячи на суд читача лише ретельно відібрані факти та документи, авторська позиція проявляє себе і у відборі матеріалу, способі його подання, і в композиції твору. Образ автора-оповідача – формотворча ознака художньої біографії, від ступені його виявленості залежить рух конкретного твору в бік документальності або художності, міра поглинання факту художньою структурою.

Між автором і матеріалом під час створення біографії виникає безліч зв'язків, які визначають проблематику жанру. Світогляд творця, його досвід, особиста морально-етична позиція, особливості творчої манери – все це накладає відбиток на створювану біографію, незалежно від бажання автора. Звідси твердження Д. Данини про те, що „багатозначність психологічних реконструкцій є принциповою, а тому нездоланною. Це пов'язано з неможливістю усунути з гри таку „дрібницю”, як своєрідність особистості самого реставратора” [2, 96].

До цього часу в літературознавстві немає єдиної думки щодо вирішення проблеми „присутності” автора в тексті художньої біографії. Так, англійський дослідник П. Кенделл вважає, що „особа автора біографії не повинна відчуватись на сторінках твору” [3, 22]. Цієї ж точки зору дотримуються вчені С. Семанов, В. Жданов. [Про це див. докладн.: 4; 16 – 93]. Більш переконливою в цьому аспекті видається точка зору І. Янської та В. Кардина: „...пряме включення документа в книгу зазвичай супроводжується збільшеною активністю автора. Коментарі іноді переростають у присутність, навіть співучасть у подіях, про які йдеться в документі. Утворюється складна нерозривна єдність: факт – документ – герой – автор” [5, 242].

Створюючи образ героя, незалежно від свого бажання, „автор створює і свій образ, в якому відображається рівень розуміння предмета, притаманний данному часу, індивідуальності автора” [6; 30]. На переконання Д. Голсуорсі, образ героя тією чи іншою мірою забарвлений індивідуальністю біографа. Однак, „чим менше індивідуальність біографа викликає натуральні кольори героя, тим вищим є результат” [7, 460].

„Проблема автора” знаходиться в діалектичній єдності з „проблемою героя”, яка в світовій культурі усвідомлюється у тісному зв'язку з проблемою особистості, у прагненні до чіткого розуміння ролі особистості у зміні поколінь, в історії культури, у процесі надбання

загальнолюдських цінностей. Саме через героя автор відкриває художньо створену дійсність і своє ставлення до неї, „... літературний герой завжди був центром літературного твору, мірою його конструкції” [8,137].

Роль та специфіка автора і героя виявляється в колі проблем „автор-герой”. За М. Бахтіним два фактора обумовлюють їх взаємодію: позиція, явна чи прихована, яку займає автор стосовно свого героя; жанрова природа твору. Так, відношення категорій „автор” і „герой” в класичній біографії М. Бахтін визначив в такий спосіб: „Автор у своїй творчості героя і його житті керується тими самими цінностями, якими живе своє життя герой; автор принципове не багатший за героя, у нього немає зайвих, трансгредієнтних моментів для творчості, яким б не володів герой для життя; автор у своїй творчості лише продовжує те, що вже закладено в самому житті героїв” [9,183].

Історичні зміни форм взаємодії автора і героя пов’язуються з процесом розвитку літератури в цілому. Посилення особистісного начала в давніх життєписах призвело до підвищення ролі автора, що в подальшому сприяло творчій свободі автора під час роботи з документальними джерелами і втілення образу героя біографії.

Кожна епоха має своє уявлення про те, яким має бути герой біографії в ідеальному та реальному сенсі. Саме тому історія біографічної літератури постає перед нами як еволюція концепції особистості в мистецтві. Взаємодія митця і особистості, яка стає об’єктом біографії, не є величиною незмінною, динаміка формування образу героя має свої особливості на кожному історичному етапі.

Так, героям біографій (життєписів) античності були притаманні сталі соціальні та психологічні характеристики. Античні біографи (Плутарх, Светоній, Тацит), розуміючи особистість статично, як певний завершений в особі характер („етос”), не зображували ані дитинство, ані юність людини. Таким чином, характер розглядався поза процесом становлення.

Біографії середніх віків (агіографії та хроніки) не стільки відтворювали долю чи характер конкретної людини, скільки ілюстрували загальну морально-етичну ідею, створювали ідеальні образи.

Ідеологія Ренесанса з властивим їй антропоцентризмом сприяла відображенню у біографічних творах вільної та сильної артистичної особистості. Біографії почали створюватись людьми, що мали безпосередній стосунок до того, про що писали. Так, письменник Дж. Боккаччо створює „Життя Данте”, живописець, художній критик Вазарі – „Життєпис найбільш відомих живописців”. Подібні біографічні твори показували поглиблення зв’язку між автором та героєм.

Епоха просвітництва зумовила образ героя біографічної прози, який відчуває зв’язок зі своїм часом, зовнішніми обставинами життя. Письменники почали виділяти індивідуальні якості своїх героїв, підкреслюючи їх суспільне значення. Найяскравіше просвітницька

концепція героя біографії виявляється у творах „Життя Семюела Джонсона” Дж. Босуелла, „Життя і листи Байрона” Томаса Мура.

Письменники періоду романтизму були зосереджені на внутрішньому світі особистості, її духовних пошуках рівноваги між „світом в собі” та навколишнім світом. В цей період героями біографічних творів стають, поряд з блискучими геніальними людьми, злодії та шахраї, викриття яких, за задумом авторів, могло б стати корисним уроком для читачів.

Естетика реалізму орієнтувалась на зображення дійсності у формах самої дійсності. Утверджуючи новий тип мислення, реалізм створює і новий образ людини. Концепція особистості, запропонована письменниками-реалістами другої половини XIX ст. обов'язково включала в себе зображення характеру в процесі розвитку, за певних соціальних та історичних обставин.

Не можна оминати увагою і так звану „вікторіанську” біографію, що набула широкого поширення в середині XIX ст. в Англії, і мала яскраво панегіричний дистильований характер, обов'язковим атрибутом цього типу художньої біографії були ангелоподібні герої, що не мали права на слабкість, захоплення чи помилки. [Про це див. доклад. 10] Класичним зразком такого типу біографії вважають „Життя Вальтера Скотта” Дж. Локхарда.

Новий рівень у стосунках між автором і героєм біографії було започатковано Л. Стречі, чиє ім'я пов'язують із зародженням „нової біографії”. У своєму творі „Знамениті вікторіанці” Л. Стречі поклав початок сатиричному напрямку в біографічному жанрі. Він вважав, що при виборі героя симпатії зовсім не обов'язкові. Натомість він рекомендував „підходити до героя біографії з нового боку, що допоможе висвітлити невідомі та несподівані факти” [11, 122]. Якщо у „вікторіанській біографії” переважало безсумнівне захоплення героєм то для „нової біографії” властива більша чи менша відстороненість автора.

У XX ст. тип співвідношення „автор і герой” суттєво змінюється, що в свою чергу обумовлює трансформацію біографії. Стосунки автора і героя набувають діалогічності, а іноді навіть відвертого протистояння (наприклад, у книзі Р. Олдінгтона „Лоуренс Аравійський”, автор використовує переконливу точність історичних реалій, відверто протистоїть фарисейству та цинізму свого героя). Я. Кумок влучно характеризує взаємодію автора і героя сучасної художньої біографії як „силове поле пронизане електромагнітними лініями, на яке вони виходять ратоборцями” [6,22]. Автор займає позицію дослідника, що шукає істину, творча лабораторія якого відкрита перед читачем: він аналізує багато численні документи, зважає різноманітні версії суперечливої події або вчинку героя часто визначає кордони точно встановленого матеріалу, при потребі мотивує свою реконструкцію недокументальних періодів життя героя. Не можна залишити поза

увагою і те, що при певному дистанціюванні, необхідному для рефлексії, об'єктивності й обґрунтованості сприйняття, автор створює разом з тим і мемуарний план, погляд на героя з точки зору сучасного авторіві часу.

Отож, на різних етапах розвитку біографії на перший план висувається то герой, то автор, що дозволяє стверджувати, що історія розвитку жанру являє собою картину еволюції концепції людської особистості.

Література

1. **Корман Б.** Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М., 1971. – С. 199 – 201.
2. **Данин Д.** Сорок баррелей парижского пластыря. О психологической реконструкции образа ученого // Природа. – 1973. – № 3.
3. **Kendall P.** The Art of Biography. – N. Y., 1965.
4. **Жизнь** и деятельность: Нерешенные проблемы жанра // Вопр. литературы. – 1973. – № 10. – С. 16 – 93.
5. **Янская И., Кардин В.** Между фактом и вымыслом // Дружба народов. – 1979. – № 2.
6. **Кумок Я.** Биография и биограф: Нерешенные проблемы жанра // Вопросы литературы. – 1970. – № 6. – С. 18 – 33.
7. **Голсуорси Д.** Создание характера в литературе // Собр. соч.: В 16 т. – Т. 16. – М., 1962.
8. **Гинзбург Л.** О литературном герое. – Л., 1979.
9. **Бахтин М.** Автор и герой в эстетической деятельности // К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. – С. 9 – 226.
10. **Encyclopedia Britannica** in 30 vol., - Vol. 2. – Chicago. – P. 1009.
11. **Biography as an Art: Selected Criticism 1560 – 1960** /Ed. By J. Clifford. – L., 1962.

The article is devoted to the problem of the “author” and the “hero”, the main problems in such genre as the literary biography. The author analyses the interaction of these images in contemporary and historical aspects, and comes to a conclusion that the development of the literary biography may be explained as the development of the conception of the personality in the art.

О. Ю. Скнаріна

СПЕЦИФІКА ОПОВІДНОЇ МАНЕРИ В МЕМУАРНІЙ І БІОГРАФІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Новітня документально-художня проза становить невід’ємну частину сучасного літературного процесу, викликає неабиякий читацький інтерес і активізує увагу науковців. Загальні проблеми документалістики досліджено в працях Л. Гінзбург, І. Янської, В. Кардіна, П. Палієвського, О. Галича. Активно вичаються й окремі галузі літератури non fiction. Зокрема, чимало праць присвячено теоретичним проблемам художньої біографістики: витоки біографії, її місце в загальному масиві документальної літератури, становлення жанрової системи життєписів (І. Ходорківський, О. Зарицький, О. Галич, І. Данильченко, О. Дацюк, Б. Мельничук, І. Братусь, І. Акіншина). Науковий інтерес викликає і мемуаристика: еволюційний поступ, жанрова природа, особливості поетики (Л. Гаранін, Л. Гінзбург, О. Галич, Л. Оляндер, В. Барахов, Н. Банк, В. Здоровега, Д. Затонський, В. Кузьменко, М. Коцюбинська, І. Василенко, Н. Ігнатів). Одеражні результати є суттєвим підґрунтям для подальших досліджень. Актуальність даної розвідки зумовлена недостатнім вивченням особливостей оповідної манери у творах-спогадах і творах-біографіях і являє собою компаративний зріз даної проблеми.

У сучасному літературознавстві існують різні класифікації типів оповіді. “Наратологічний словник” О. М. Ткачука широко демонструє типологічні описи наративу, запропоновані в західній науці [1, 136 – 139]. Більшість зарубіжних науковців (К. Брукс, Р. Ворен, Дж. Грімес, Ф. Штанцель, Л. Долежел, Н. Фрідман, Дж. Лінтвельт) в основу своїх класифікацій вводять два типи розрізень: перша особа / третя особа; внутрішнє зображення подій / зовнішнє спостереження подій. На основі цього викристалізовується універсальна класифікація наративу, яка може мати подальші розгалуження чи нашарування. Отже, маємо три основні композиційні типи оповідачів: 1) аукторіальний оповідач у формі третьої особи; це авторська розповідна ситуація, якій властивий всезнаючий наратор, 2) оповідач у формі першої особи, 3) персональний оповідач – або діюча особа твору, або названий ім’ям оповідач; подібний до “я-оповідача” тим, що події розказано з перспективи персонажа.

В українському літературознавстві розрізняють два типи наратора: оповідач і розповідач, тому більш продуктивною нам видається класифікація літературознавців К. Атарової і Г. Лесскіс, які всі оповідні манери узагальнюють до двох форм: оповідь від першої особи і від третьої. Серед ознак, характерних для оповіді від першої особи

дослідники називають: 1) достовірність (“я сам це бачив”, “це відбулося зі мною”), 2) суб’єктивність погляду на світ (світ зображений учасником подій, тобто особою зацікавленою), 3) “ефект виправдання”, що витікає із суб’єктивного погляду, 4) неповнота зображення (зображений світ обмежений досвідом і світоглядом оповідача) [2, 345].

Оповідь від першої особи прийнято іменувати суб’єктною, адже в художньому тексті граматично актуалізується чиєсь “я”. Маємо конкретного оповідача. Як слушно зазначає А. Островська, подібна оповідна ситуація “відкриває можливості більш широкого виходу на авансцену внутрішніх ірраціональних психологічних потенцій, визволених від фільтрації і цензури свідомості, відкриває можливості для більшої суб’єктивності зображення” [3, 5].

У творах мемуарних жанрів оповідь переважно будується саме у формі від першої особи, що яскраво демонструють зразки української мемуаристики кінця ХХ століття: “Десь на дні мого серця” В. Лопати (Вітчизна. – 2000. – № 1 – 2), “Центрально-східна ревізія” Ю. Андруховича (Сучасність – 2000. – № 3), “Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ” А. Дімарова (К.: Дніпро, 1997, 1998), “Моя сестра Марія” В.Сокола (Березіль. – 1999. – № 11 – 12), “Спогади про мого батька Бориса Антоненка-Давидовича” Я. Голуб (Березіль. – 1995. – № 1 – 2; 1996. – № 7 – 8), “Соло для дівочого голосу” Г. Гордасевич (Львів: Добра справа, 2001). З перелічених авторів лише в Г. Гордасевич зустрічаємо в деяких випадках (переважно кульмінаційних моментах) перехід оповіді від суб’єктивної першоособової форми в об’єктивну форму від третьої особи: “Жило собі на світі таке зелене і наївне, аж дурне дівча” [4, 7]. За спостереженнями Ю. Осадчої, “лише у випадках, коли письменник намагається подивитися на себе з часової або естетичної відстані у процесі розщеплення цілісного суб’єкта мовлення, одне з його “я” позначається займенником третьої особи – “він” [5, 33], і тоді “авторський дискурс представлений мовленням декількох alter ego письменника” [5, 38].

У творах художньої біографії, на відміну від мемуаристики, домінуючою є форма оповіді від третьої особи. У такій формі “автор протистоїть усім іншим персонажам, бо він є творцем того світу, в якому вони діють. Цим зумовлені семантичні особливості даної оповідної манери: вимисел, повнота зображення зовнішнього і внутрішнього світу, об’єктивність” [3, 5]. Такою, наприклад, є оповідна ситуація в життєписі В. Коптілова “Вольтер” (Вітчизна. – 1997. – № 1 – 8), присвяченому творчості видатного просвітника ХVІІІ ст., письменника-гуманіста Франсуа-Марі Аруе. Тут помітним прийомом є вживання автором займенника “ми” замість “я”, що надає оповіді додаткової об’єктивності й зміщує увагу реципієнта з постаті розповідача безпосередньо на об’єкт життєпису. Наприклад, “ми хотіли б запросити читача...” [6, 108].

У біографічній повісті “Дійство у п’ятому вимірі” Б. Певного (Сучасність. – 2000. – № 1) про відомого українського художника Михайла Львовича Бойчука також автором обрано форму оповіді від третьої особи, яка має місце навіть у тих фрагментах, що організовані з позиції внутрішнього голосу головного героя: “За що його хочуть карати? Чи за те, що віддав ціле життя бажанню... відродити українське малярство, вивести на передові позиції у світі?” [7, 42]. Виклад подій від третьої особи створює ілюзію саморозгортання оповіді. Розповідач демонструє свою неприсутність. Така позиція автора викликає в читача враження об’єктивності викладу, відсутності будь-яких упереджених, суб’єктивних міркувань і твердежень.

Біографічний роман М. Красуцького “Довга дорога вночі” (Вітчизна. – 1999. – № 5 – 8) про відомого українського сатирика Микиту Павловича Годованця також написано від третьої особи, яка, проте, інколи органічно переходить в першу, де в авторську оповідь вплітаються міркування й роздуми самого байкаря: “За що ж він мене? Він же знає, що я ні в чому не винен. Може, думає, що я справді ворог?” [8, 92].

Серед аналізованих біографічних полотен своєю оповідною манерою виокремлюється апокрифічна повість “Суд” Г. Штоня (Київ. – 2000. – № 7 – 10), у якій центральним героєм є Ісус Христос. Життєпис оформлено від першої особи, тобто від імені Самого Ісуса, що зумовлює його сповідальну форму. Іноді Ісус виступає одним із нас: “Я теж вчуся жити” [9, 41], “Свята Книга для мене, як і для кожного з вас, не підлягає перегляду” [9, 25]. А інколи відчувається дистанція між оповідачем (Ісусом) і реципієнтом, що полягає у всезнанні й мудрості Сина Божого, і в тексті репрезентується через наказовий спосіб дієслів: “По правді, по правді кажу вам: схаменіться!” [10, 53]; “тим, хто можливо, все це прочитає, заповідаю: бійтеся!” [9, 40]; і далі ще: “Пам’ятайте!... Дослухайтесь!” [10, 55]. В оповідній формі від першої особи автор обмежений власним досвідом, тому зображення подій і діючих героїв зумовлене обсягом і рівнем цього досвіду, натомість розкриття внутрішнього світу самого суб’єкта мовлення є всеосяжним і повним.

Варто погодитись із В. Сірук, що “нарративність можна вважати вихідним пунктом у процесі пошуку своєрідності художньо-естетичної реальності, адже людська здатність розповідати історії стає, з погляду сучасної теорії, головним способом осмислення й упорядкування навколишньої дійсності” [11, 8].

Ще однією особливістю поезики документально-художніх творів є фрагментарність і мозаїчність сюжету, що зумовлене такими визначальними рисами документалістики як існування різних часових вимірів і асоціативність мислення. На основі асоціативних та причинно-наслідкових зв’язків автор з’єднує, монтує окремі фрагменти в єдине ціле. Фрагментарність як прийом зображення завжди був притаманний

кінематографу. Проте сучасний літературний дискурс засвідчує, що цей прийом стійко увійшов у художню літературу взагалі й документалістику зокрема, і знаходить своє вираження через засоби монтажу й колажу.

Н. Лихоманова у “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” визначає монтаж як “вільне поєднання відносно самостійних у змістовному плані подій на основі їх авторського тлумачення” [12, 345]. Тобто це композиційний засіб, що дозволяє поєднувати різні за змістом, темою, стильовим забарвленням фрагменти твору, неузгоджені в часі й просторі, розмежовані в сюжетному плані. Л. Оляндер акцентує на монтажі як важливому принципі документальної творчості: “його властивості дозволяють, по-перше, зберегти автономність епізоду і достовірність зображуваного; по-друге, проникнути в суть явищ, яка стає зрозумілою тоді, коли події в оповіді “розташовуються” поряд” [13, 129].

Колаж у літературу був уведений представниками літературного авангарду як експериментальний прийом побудови твору. “Словник іншомовних слів” подає таке тлумачення поняттю “колаж”: “прийом в образотворчому мистецтві, за яким на певну основу наклеюють фотографії, різні матеріали, що різняться кольором і фактурою” [14, 276]. На сьогодні колаж відіграє не стільки експериментальну, скільки композиційно-змістовну роль, становить собою “довільне поєднання відносно автономних за змістом фрагментів” [12, 255], і, разом з прийомом монтажу, демонструє фрагментарність сюжету й мозаїчність композиції літературного твору.

К. Фролова виділяє такі види монтажу: пропорційність різних планів (загального, середнього, крупного); перехресний і паралельний монтаж, контрастні зіткнення [15, 52]. Дослідниця документалістики про Велику Вітчизняну війну Л. Оляндер пропонує іншу класифікацію монтажу, в основі якої – часова ознака. Перша група: за часовою вертикаллю, коли монтуються фрагменти за формулою “тоді і тепер”. Друга група: за часовою горизонталлю, коли монтуються факти в одному чи майже одному часі [13, 129 – 130]. Зрозуміло, що обидві класифікації не виключають одна одну, крім того в документально-художньому творі, як правило, поєднуються декілька видів монтажу. Обрані для аналізу твори широко це демонструють.

У повісті А. Дімарова “Прожити й розповісти” монтаж побудовано за часовою вертикаллю. Але окрім того, спостерігаємо пропорційність широкого панорамного плану, що відображає історичні події в масштабах країни; середнього плану, який репрезентований найближчим оточенням письменника; і крупного плану, в якому сфокусовано особисте й інтимне оповідача.

В автобіографічній повісті В. Лопати “Деся на дні мого серця” має місце монтаж за часовою горизонталлю. Кожний епізод становить собою самостійний за своєю цілісністю й завершеністю сегмент.

В “Центрально-східній ревізії” Ю. Андруховича монтаж має вільний характер і поєднує декілька сюжетів, що розгортаються у віддалених один від одного історичних часах. Узагалі в сучасній документально-художній прозі помітна тенденція до ускладнення, оновлення композиції. Есе Ю. Андруховича – це 18 розділів, які автор іменує “фрагментами”, об’єднані в семантичну цілісність. Кожен із них має жанрове визначення (або новоутворену назву) і смислове завершення.

У спогадах В. Сокола “Моя сестра Марія” використано монтаж і за часовою горизонталлю, і за часовою вертикаллю. Крім того, наявний також паралельний вид монтажу. Події, які відбуваються одночасно, але в різних місцях (підготовка до еміграції подружжя Рудницьких в Києві / катування Маріїного батька в Катеринославській тюрмі), постають перед читачем за допомогою саме паралельного монтажу.

У “Спогадах про мого батька” Я. Голуб монтажні схеми також організовані й за горизонталлю, і за вертикаллю в часі. Крім того, має місце перехресний монтаж (чергуються епізоди життєвих випробувань Б. Д. Антоненка-Давидовича, Ярининого дитинства та родинних стосунків); паралельний монтаж (сибірські табори / поневіряння чотирьох жінок).

“Соло для дівочого голосу” Г. Гордасевич яскраво демонструє монтаж крупного і загального планів: доля особистості в контексті доби.

І. Шайтанов у своїй праці “Як було і як згадалось” багато уваги приділяє сюжетній умовності мемуарів, наголошуючи, що невивгаданий матеріал не вкладається у готовий, умовний сюжет. “Одні намагаються подолати самоволю пам’яті і ввести їх у рамки хронологічно упорядкованого сюжету. Інші з експериментальною сміливістю зберігають фрагментарність, яка передає враження миттєвості спогаду” [16, 38 – 39]. Справді, за свідченнями самих мемуаристів, їхні спогади – це “фрагменти” (Ю. Андрухович), “намистини” (А. Дімаров), “скельця-спомини” (В. Лопата), “фотоплівка з засвіченими кадрами” (Г. Гордасевич). М.Кузнецов, аналізуючи структуру мемуарного твору підкреслює, що не існує хронологічної, логічної чи якоїсь іншої основи оповіді, “вона тече в різних часах, повертається назад, перебивається несподіваними вставками...” [17, 140]. Усе вищесказане підтверджує стихійний, неусвідомлений і невимушений характер монтажних схем у мемуаристиці.

Художній біографістиці також властива фрагментарність композиційної побудови, але, на відміну від творів-спогадів, у творах біографічної літератури прийоми монтажу і колажу використовуються автором цілеспрямовано. У колективній монографії про художню біографію слушно зазначено: “Якраз у сфері композиції творча свобода і талант автора знаходять своє застосування” [18, 34 – 35].

Усі без винятку життєписи обов'язково містять у собі прийоми монтажу за часовою горизонталлю. Таке явище зумовлене змістом біографічного твору. Справа в тому, що події, які лежать в основі будь-якого життєпису, розташовані в єдиному часовому діапазоні, назва якому – життя героя біографії. Проте це не заважає біографу проводити паралелі із сучасністю, тому наявні й монтажні схеми за часовою вертикаллю. Мають місце й інші види монтажу. Зокрема, у “Дійстві у п'ятому вимірі” Б. Певного відбувається монтаж крупного й загального планів: увагу зосереджено то на постаті М. Бойчука і його творчості, то на його оточенні (учнях, друзях, ворогах).

У М. Красуцького яскраво виражений перехресний монтаж. З бездоганною точністю чергуються епізоди про табірне життя Микити Годованця та поневір'яння його дружини й сина під час заслання байкаря. Наявний тут і прийом контрасту: неодноразово М. Красуцький поєднує несумісне: страхіття колимських катівень на основі асоціацій навіюють спогади про щасливе мирне життя.

У біографічній повісті-есе В. Коптілова “Вольтер” і в апокрифічній біографічній повісті “Суд” Г. Штоня переважно використовується монтаж крупного, середнього і загального планів, які, з певною пропорційністю, час від часу увиразнюються.

Отже, оповідна манера в документально-художній прозі має свою специфіку, включаючи в себе наступні відмінні параметри в мемуаристиці і художній біографістиці.

1) Оповідна система від першої особи, притаманна творам мемуарної літератури, є суб'єктивною і сприяє відтворенню світу автора, його екзистенційного досвіду. На відміну від творів-спогадів, у яких світ зображений особою зацікавленою, творам-біографіям притаманна об'єктивна третьоособова форма оповіді.

2) Фрагментарність композиції, яка знаходить своє вираження через прийоми монтажу і колажу, притаманна однаковою мірою і мемуаристиці, і художній біографістиці. Різниця лише в тому, що у творах-спогадах цей процес є неусвідомленою суб'єктивною акцією, притаманною взагалі акту мемуаротворчості. У художній біографістиці фрагментарність композиції застосовується автором усвідомлено й цілеспрямовано з метою об'єктивного відтворення життя і творчості обраного героя та його доби (шляхом зіставлення контрастних сцен, увиразнення важливих епізодів, посилення суттєвих рис і характеристик центральної постаті), тобто є втіленням авторського задуму.

Перспективним буде подальше дослідження особливостей поетики мемуарних і біографічних творів, що є особливо актуальним на загальному тлі розквіту документалістики.

Література

1. **Ткачук О. М.** Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
2. **Атарова К. Н., Лесскис Г. А.** Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – № 4. – С. 343 – 356.
3. **Островська А. С.** Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В.Стефаніка, О.Кобилянської, М.Коцюбинського): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1999.
4. **Гордасевич Г.** Соло для дівочого голосу // Київ. – 1993. – № 6. – С. 6 – 30.
5. **Осадча Ю.** Есеїстичне та романічне письмо як способи “мислити” літературу // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 29 – 38.
6. **Коптілов В.** Вольтер // Вітчизна. – 1997. – № 1 – 2. – С. 107 – 121.
7. **Певний Б.** Дійство у п'ятому вимірі // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 15 – 42.
8. **Красуцький М.** Довга дорога вночі // Вітчизна. – 1999. – № 5 – 6. – С. 86 – 107.
9. **Штонь Г.** Суд // Київ. – 2000. – № 7 – 8. – С. 16 – 55.
10. **Штонь Г.** Суд // Київ. – 2000. – № 9 – 10. – С. 44 – 76.
11. **Сірук В.** Наративна стратегія “малої” прози Лесі Українки // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 8 – 14.
12. **Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
13. **Оляндэр Л. К.** Документалистика о Великой Отечественной войне (История развития и поэтика документальной прозы). – Львов, 1990.
14. **Словник** іншомовних слів / Уклад. С.М.Морозов, Л.М.Шкарапута. – К., 2000.
15. **Фролова К. П.** Цікаве літературознавство. – К., 1991.
16. **Шайтанов И.** Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). – М., 1981.
17. **Кузнецов М.** Мемуарная проза // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы : / Под ред. Л. М. Поляк и В.Е.Ковского. – М., 1971. – С. 120 – 148.
18. **Галич О. А., Дацюк О.О., Мороз Л.В.** Художня біографія: проблеми теорії та історії: Монографія. – Рівне, 1999.

In this article attention is focused on the particular features of the narrative style of the documentary-art prose. Especially, there was discovered that memoirs literature has such feature as narrative manner from the first person, and in the biographical fiction literature the narrative is organized mainly from the third person. The accent is made on the such peculiarity of poetics of the documentary-art works as fragmentariness and patchiness of the plot. And it is reflected in montage and collage.

Т. Ю. Черкашина

ПРИМІТКИ ЯК ЧАСТИНА ПАРАТЕКСТУ ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Художньо-біографічний текст є системою, що представлена паратекстом та основним текстом. Паратекст виступає вторинним по відношенню до основного тексту та виконує допоміжну роль у сприйнятті та інтерпретації основного тексту, виявляючи, при цьому, високу ступінь авторської присутності. На думку С. Зенкіна, основним призначенням паратексту є “задати правила читання текста, позначити його авторську інтерпретацію” [1, 58]. За допомогою назви автор привертає увагу читачів, на рівні передмови відбувається заключення наративного контракту читання між автором та читачем, назви розділів та частин скеровують читача лабіринтами оповіді, примітки надають додаткову інформацію щодо тексту, розширюючи його межі, та нерідко містять авторські умовиводи, які мають прямий чи опосередкований вплив на читача. Дослідженням поетики приміток займалося чимало науковців, зокрема Н. Півнюк, А. Ламзина, О. Мельничук, В. Мільчина, І. Арнольд та ін. Проте їхні різнопланові дослідження стосувалися здебільшого загального вивчення питання. Метою даної статті є розгляд особливостей приміток у текстах художньо-біографічної прози, що мають свою специфіку та функціональне призначення.

На думку дослідників, примітки – це “графічно відокремлені від основного тексту твору пояснення, необхідні, на думку автора, для кращого його розуміння” [2, 852]. За визначенням “Літературознавчого словника-довідника” [3] примітки – це “короткі доповнення, пояснення й уточнення до основного тексту твору” [3, 572]. Схоже визначення надає й О. Мельничук [4], згідно з якою, примітки – “це допоміжна форма для роз’яснення чи додавання інформації, що міститься в самому художньому тексті” [4, 110]. Отже, основне призначення приміток полягає в конкретизації змісту основного тексту твору. При цьому, як зазначає А. Ламзина: “На відміну від інших рамкових компонентів примітки не мають суворо фіксованого положення в структурі тексту” [2, 852]. Так, згідно з “Літературознавчим словником-довідником” [3], за місцем розташування у текстовій площині примітки розподіляються на:

– “внутрітекстові” [3, 572], що “подаються безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються” [3, 572] (як-от, у творі Н. Мітфорд “Закоханий Вольтер” [5]: “Через два дні (шостого листопада 1743 року) Вольтер у примітці до свого листа повідомив, що ...” [5, 188], “Існує лист Емілії до Вольтера (здається, лише він один і зберігся), що розпочинається зі слів “Любимий мій” (англійською мовою)” [5, 189],

“Мадам Дені, втративши чоловіка, переїхала до Парижа, де оселилася на вулиці Паве (вулиця досі майже не змінилася)” [5, 199], чи у романі-есе Б. Сушинського “Тарас Шевченко: геній в самотності” [5]: “Так ось, готуючи це видання (що з’явилося в Празі в 1876 році двома томами) ...” [5, 4], “у нас він не дозволяв собі пити, а також із офіцерами у пиятиках участі не брав (очевидно, й самі офіцери не допускали цього, бо ж офіцерам пити з рядовими в усіх арміях світу – неетично. – Б.С.)” [5, 44];

– “підрядкові” [3, 572], що знаходяться внизу сторінки “у паралельному просторі книги” [2, 852– 853] та мають цифрове або знакове маркування (зокрема, у життєписах А.Моруа [7– 12]: “¹ Біографи О. Дюма стверджують (як і Клоден), весілля відбулося 1 лютого; документи свідчать про те, що воно відбулося 5 лютого” [12, 166], “² Луїджі Колла був глухим на праве вухо. – Приміт. автора” [10, 25], у творі Ф. Гросскурт “Байрон” [13]: “* найпереконливіші аргументи [...] я віднайшла у ...” [13, 37]). У даному випадку, на думку А. Ламзиної, йдеться про “так звані маргінальні коментарі” [2, 853];

– “затекстові” [3, 572], які вміщуються “після основного тексту видання” [3, 572] (наприклад, у творах Л. Адлер [14], А. Красноглазова [15], В. Коптілова [16]), що, на думку А. Ламзиної, “дозволяють їх розглядати у сукупності як певний “мікротекст” [2, 852].

За авторською приналежністю у художньо-біографічних текстах можна виокремити два типи приміток: авторські, що містять вказівку “Приміт. автора” (як-от, “¹ треба відмітити, що ... (Приміт. автора)” [17, 380], “¹ Ця королева існувала лише в уяві Вольтера. На троні все ще сидів Георг I (Приміт. автора)” [5, 32], “¹ Олександр П’єр Жозеф Дош (1799 – 1849 рр.) ... (Приміт. автора)” [12, 281]) або підписані ініціалами, що співпадають з іменем (псевдонімом) титульного автора (наприклад, “якось приходять до нас Нікольський (офіцер, старший лікар Новопетровського гарнізону. – Б. С.) ...” [6, 42], “¹ імена, які я скоротив до початкових літер, будуть надалі помічені трьома зірочками; початкові літери, що виставлені замість імен самим Гоголем, не будуть мати при собі зірочок ... М. М.” [19, 25]); та видавничі, що можуть належати редакторові видання (як-от, “* Граф Артур Веллслі, у 1809 році отримав титул герцога Веллінгтона. – Ред.” [13, 102], “* Війна 1812 – 1814 рр. – Ред.” [13, 148]) або перекладачеві твору (зокрема, “¹ Ліга – близ. 5 км (Прим. пер.)” [17, 131], “В Армана Лану – 8 серп. – з посиланням на автобіографію (Прим. пер.)” [18, 5], “¹ слово “ноель” (noel) французькою означає свято Різдва [...]; слово “парфе” (parfait) означає бездоганний (Прим. пер.)” [11, 270]). Проте науживанішими у текстах художньо-біографічної прози є примітки без зазначення авторства (наприклад, “¹ Баррі, як зараз широко відомо ...” [17, 106], “¹ Белль Крельсамер 5 березня 1831 року народила дочку” [11, 114], “² Дійові особи роману Дюма “Шевальє де Мезон-Руж” [11, 190]), при цьому, частину з них неважко ідентифікувати (як-от, “¹ Цей лист було запозичено мною з № 2

“Московських Відомостей” 1853 року” [19, 99], “³ Я думаю, що ...” [19, 21], “¹ Тут і надалі вірші у перекладі М. Кудінова” [11, 97], “¹ Переклад М. Ваксмахера” [8, 22]). Таким чином, авторський текст може розширюватися за рахунок позатекстових коментарів інших осіб (зокрема, перекладачів, редакторів і таке інше). Тим самим, читач отримує більше відомостей щодо осіб та подій, згаданих у творі.

Примітки виконують роль путівників, що допомагають читачеві розібратися в лабіринтах авторської оповіді. При цьому, з точки зору взаємовідносин автора та читача на текстовому рівні наживанішими, на нашу думку, є три групи приміток, кожна з яких має свої особливості та функціональне призначення.

Першу групу складають нейтральні примітки, що виключають прямий вплив автора чи іншої особи на читача. Їхнім основним призначенням є уточнення вживання певних лексем, словосполучень, ідеоматичних виразів; конкретизація згаданих у творі етнографічних чи історичних реалій; надання інформації про осіб, імена яких називаються в творі, про джерела біографії тощо. Серед даної групи ми виокремлюємо наступні типи приміток:

– власне перекладні, що “виконують функцію перекладу іншомовних слів та словосполучень” [4, 111] (як-от, “¹ Ганьба! (англ.)” [11, 134], “¹ Або – ти, або – смерть! (іт.)” [11, 120], “¹ Заочно (лат.)” [11, 268], “¹ Трактирів (ісп.)” [11, 215]);

– лінгвокраїнознавчі, що не лише перекладають іншомовне слово чи словосполучення, а й уточнюють його вживання (наприклад, “¹ La Piazza – площа (іт.). Так називають у Венеції площу Святого Марка. La Piazzetta – невелика площа, що з нею межує” [10, 38], “¹ Scrittura – це невеличка угода, що складається з двох сторінок, як правило, надрукована та містить взаємні обов’язки maestro або співака та impresario, який його наймає (scrittura)” [20, 67]);

– етнографічні, що роз’яснюють особливості культури й побуту згаданого народу чи місцевості, уточнюють вживання діалектної лексики (зокрема, у творі Л. Адлер: “25. У кожному індокитайському селищі споруджувалася школа, часто просто хатинка відчинена на вулицю [...], учень повинен був засвоїти загальні та моральні правила. Школа для всіх, що знаходилася у кожному селищі з одним єдиним вчителем, до самого імперського колежу [...]. В’єтнамський вчитель був здебільшого вчителем життя. Він вчив не стільки мистецтву каліграфії, скільки музиці, поезії та географії” [14, 894], “¹⁷² Оля – іспанська національна страва з м’яса, сала, овочей та зелені” [15, 293]);

– історичні, що мають на меті уточнити історичні особливості епохи сучасній головному героєві художньої біографії (як-от, “20. У 1887 році було створено Індокитайський союз. Він об’єднав Камбоджу, Лаос, Аннам, Кошиншин і Тонкен, останні три території входили до французького Індокитаю” [14, 893], “20. Кошиншин мав особливий

режим: [...] щоб керувати колонією, була створена колоніальна рада, яка складалася порівну з французів та аномітів” [14, 893], “*Жінки завжди виступали у Франції проти салічного закону. Від Фредегонди до мадам де Помпадур, гарний філософ, який хотів наслідувати філософію гуманізму повинен був вбачати силу влади жінок, так само як і чоловіків, у майбутньому Франції” [22, 309], “² Сторожа – міра часу в декілька годин” [21, 21], “¹ Синедріон – вища державна рада, наділена судовою владою” [21, 39]);

– біографічні, що надають інформацію про згадану у творі історичну особу (наприклад, “¹⁰ Кортес (Cortes) Ернандо (1485 – 1547), іспанський конкістадор. У 1504 – 1519 рр. служив на Кубі. У 1519 – 1521 рр. очолював завойовницький похід до Мексики, який призвів до встановлення там іспанського панування. У 1522-1528 рр. – губернатор і генерал-капітан завойованих ним областей Нової Іспанії (Мексики)” [15, 282], “²⁰ Генріх VIII (1457 – 1547), англійський король з 1509 р., з династії Тюдоров. При цьому королі була проведена Реформація. У 1534 р. Очолив англіканську церкву” [15, 283]);

– бібліографічні, що вказують на джерело інформації стосовно життєпису головного героя твору (як-от, “1. Бесіда Маргеріт Дюрас з Сюзанн Коапі, Реаліте, березень 1963” [14, 891], “14. С.Мейер. Французи в Індокитаї, 1860-1910, Ашет, 1985” [14, 892], “6. Бесіда автора з Діонісом Масколо, 18 січня 1996” [14, 915], “28. Архів ІМЕС” [14, 898], “¹ Ж.Оріє. Вольтер, або Царство духу. Париж, 1966 – фр. мовою С.67 – 68” [16, 121], “⁹ Г. Піко. Життя Вольтера. Париж, 1967 – фр. мовою – С. 32” [16, 121], “² На цей лист мені було вказано, разом з деякими іншими біографічними даними, паном Тихонравовим, у № 51 “Московських Відомостей” 1853 року” [19, 36]).

При цьому, найчастіше використовуються перекладні (оскільки, з одного боку, досить поширеним явищем є вживання запозиченої лексики (латинської, англійської, іспанської, італійської) героями художньої біографії, як у мовленні, так і у творчості, а з іншого, – завдяки літературним взаємозв'язкам між країнами читач отримує можливість ознайомлюватися з творами іноземних авторів, присвячених життєпису іноземного героя, а отже, прямо чи опосередковано він звертається до іноземної лексики) та бібліографічні (бо одним з основних правил художнього біографа є істина у зображенні життєпису видатної особистості, тим самим, бібліографічні зноски слугують підтвердженням правдивості авторської оповіді) примітки.

Другу групу, на нашу думку, складають метанаративні примітки, що прямо не впливають на читацьке сприйняття твору. Їхнє основне призначення – розширене коментування згаданих у творі подій. Йдеться про численні авторські ремарки, що уточнюють зміст основного тексту та надають додаткову інформацію, необхідну для кращого розуміння подій (як авторських, так і пов'язаних з творчою діяльністю головного

героя), описаних у творі (як-от, ¹ Позиція Емілії пояснюється наступним: завдяки тому, що Дюма узаконив свого сина, йому вдалося у 1831 році відняти маленького Олександра у беззахисної Катерини Лабе. “Адмирал” згадує про це у листі до П’єра-Франсуа Корд’є” [12, 15], ¹ Приписавши в “Генріху III” пригоди графині де Монсоро герцогині де Гіз, Дюма на основі цього епізоду створить ще й роман “Графиня де Монсоро”, який вийде в 1846 році, і драму під тією ж назвою, що буде поставлена в 1860 р. В обох творах він називає Франсуазу де Монсоро Діаною” [11, 84], ^{*} В останні роки свого життя Вольтер дуже любив дітей. Ваньєр був батьком родини у Фернеї. Вольтер бавив його дітей і хотів, щоб вони сиділи в нього на колінах” [22, 259], “15. П’єса зіграна в Алтені Жаном Левре та Лоле на початку вересня 1962. Для Джеймса Лорда (бесіда з автором, 18 листопада 1997), співробітництво з Маргеріт було важким. Вона виявила себе владною та авторитарною. Маргеріт Дюрас захоплювалася грою Лоле Беллон. Для неї, у 1968, вона напише п’єсу: Сюзанна Андлер” [14, 917]).

Інколи на допомогу авторів приходять тексти інших авторів (перш за все головного героя художнього життєпису), що підтверджують правдивість авторських слів. Йдеться про інтертекстуальні примітки, що включають у себе уламки текстів інших авторів, як-от: цитати з творів головного героя (наприклад, ^{*} Коли він склав свою першу оду, Вольтерові було лише п’ятнадцять років [...], вона носила назву: “Святій Женев’єві, подражання одній з латинських од Р. П. Ле Жей, написана Франсуа Аруе, студентом риторики та учнем колежу Луї-ле-Гран”

Що бачу я? – моя богиня

Яка дарує мені здивовані погляди

Її вигляд дарує радість

Її вигляд чарує мій дух” [22, 43]),

уривки з його листів до різних осіб (зокрема, ^{*} Сумніваюся в цьому коханні поета до комедіантки, але він писав про неї в усіх листах своєї кореспонденції. 1 травня 1731 він пише Тірію з приводу віршів, які я щойно цитував: “Ці вірші ...” [22, 153], ^{*} Він писав графу д’Аржанталю: “Стан, в якому я знаходжусь ...” [22, 247]), свідоцтва людей, що особисто знали головного героя художнього життєпису (як-от, ^{*} Ле Каїн згадував також третю виставу Меропи: “М.Вольтер ...” [22, 190], ^{*} Зокрема у Кондорсе: “Енергія республіканця і дух римлянина переплелися в поета. Вольтер мав невеличкий театр, де він ставив свої п’єси. Там він грав здебільшого роль Цицерона” [22, 195], ^{*} Ось лист мадам де Віллерой: “Вельми вдячна, пане академіку, за вчорашню бесіду ...” [22, 265]) і таке інше.

Таким чином, завдяки метанаративним приміткам розширюються кордони біографічного тексту. Водночас читач отримує можливість поглянути на зображені події очима інших інтерпретаторів.

Третю групу, на нашу думку, складають акцентні авторські примітки, що прямо впливають на читацьке сприйняття твору. Йдеться про прямі звернення автора до читача з метою акцентування уваги на важливих, з погляду автора, фактах (як-от, "... (зверніть увагу. – Б. С.) ..." [6, 21], "... (зверніть увагу. – Б. С.) ..." [6, 38]), щоб нагадати про важливі в даному контексті відомості (зокрема, "¹ Згадаємо слова Гоголя у листі до пана Максимовича ..." [19, 76], "¹ Слід нагадати, що ..." [17, 69]), скоригувати читацьке сприйняття твору (наприклад, "... (зверніть увагу, як по-сучасному ці, опубліковані ще в далекому 1925 році, слова звучать і сприймаються нині! – Б. С.) ..." [6, 7]) та спрогнозувати можливу читацьку реакцію (як-от, "² Якщо читач зустріне тут, [...] то хай це його не дивує" [19, 12]). У даному випадку, згідно з О. Мельничук, мова йде про "ідеологічні" [4, 112] примітки, що "дозволяють оповідачам виражати власні точки зору, відношення, позиції" [4, 112]. Завдяки приміткам даної групи автор отримує можливість виходити з-під тіні наратора основного тексту художньої біографії та прямо звертатися до читачів, щоб скоригувати читацьке сприйняття твору та сформулювати вірне (на думку автора) трактування життєпису головного героя.

Отже, основним призначенням приміток художньо-біографічного твору є уточнення та коментування основного тексту. Завдяки приміткам кордони біографічного тексту можуть значно розширюватися за рахунок метанаративних коментарів, що ознайомлюють читачів з позицією інших інтерпретаторів. Водночас, примітки допомагають всебічно відтворити цілісну картину життєпису головного героя твору.

Окремим різновидом розгорнутих приміток, на нашу думку, є додатки, які доповнюють життєпис видатної особистості важливою (з погляду автора чи видавця) інформацією. Так само як і примітки, додатки можуть розташовуватися на початку (як-от, портрет П. Тутковського у творі В. Губарця та І. Падалки [23], портрет Г. Сковороди та подорожня карта його мандрівок у творі В. Стадниченка [24]), в середині (зокрема, фотографії М. Дюрас у книзі Л. Адлер [14], фотографії Г. Сковороди та визначних сковородинців у книзі В. Стадниченка [24]) та наприкінці (як наприклад, лист М. Дюрас до Ізабель С. та оповідання М. Дюрас у творі Л. Адлер [14], карта східних мандрівок Байрона у творі Ф. Гросскурт [13]) основного тексту художньої біографії і належати авторові (як-от, у творах А. Моруа [10], Ф. Гросскурт [13], Л. Адлер [14], А. Красноглазова [15], В. Стадниченка [22] та інших) чи видавцеві (зокрема, у творі П. Куліша [19]) художнього життєпису. Додатки допомагають якнайповніше відтворити життєпис видатної особистості; узагальнити основні біографічні факти, згадані в основному тексті художнього життєпису; надати детальну інформацію про стан розробки теми іншими дослідниками тощо. З цією метою автори вміщують у додатках портрети та фотографії головного героя у

різні періоди його існування (як-от, у творах Л. Адлер [14], Л. Копелева [25], Ю. Папорова [26], В. Стадниченка [22]); фотографії людей, які відіграли важливу роль у його житті (зокрема, у Л. Адлер [14]); фотографії, що відображають побут, повсякденні чи професійні заняття героя, його оселю (наприклад, у Л. Адлер [14], Л. Копелева [25], Ю. Папорова [26]); фотографії дослідників творчості (як-от, у В. Стадниченка [22]); родовід головного героя (як наприклад, у творах Ф. Гросскурт [13] та А. Труайя [18]); карти подорожей (зокрема, у творах Ф. Гросскурт [13] та В. Стадниченка [22]); основні дати життя і творчості (як-от, у творах П. Сіпріо [28], Р.де Кастра [27], А. Красноглазова [15]); листи головного героя до різних осіб (зокрема, у творах Л. Адлер [14] та П. Куліша [19]); архівні документи (наприклад, у творі П. Куліша [19]); авторські розвідки, що допомагають краще зрозуміти особливості епохи, в яку жив і творив головний герой художнього життєпису, і розширюють контекстуальне тло художньої біографії (як-от, розвідки “Сторінки іспанської історії часів Сервантеса” та “Монетарна система Іспанії часів Сервантеса” у творі А. Красноглазова [15]); авторські критичні статті стосовно біографічних розвідок інших дослідників життєпису головного героя (наприклад, “Додаток І” у творі А. Моруа [10]) і таке інше. Водночас, можуть вміщуватися додатки видавців, що мають на меті уточнення авторського тексту через розміщення уривків з розвідок інших біографів даного головного героя (як-от, уривки з творів А. Тарасенкова та М. Котляревського у творі П. Куліша [19]) чи текстів творів головного героя (зокрема, у творах Л. Адлер [14] та П. Куліша [19]).

Отже, примітки готують читача до сприйняття основного тексту художньої біографії, скеровують його лабіринтами біографічної оповіді, допомагають зрозуміти основний текст художнього життєпису, формують вірне (на думку автора) трактування образу головного героя. Додатки, як різновид розширених приміток, стають невід’ємною частиною художньо-біографічного твору, значно розширюють його кордони за рахунок уведення додаткової інформації, що всебічно висвітлює життєпис головного героя. Подальша розробка даної теми видається перспективною й допоможе краще осягнути наративні властивості художньо-біографічної прози.

Література

1. Зенкин С. Введение в литературоведение: Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: 2000. **2. Ламзина А.** Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина – М., 2003. – С. 848 – 853. **3. Літературознавчий словник-довідник** / Р.Гром’як, Ю.Ковалів та ін. – К.,1997. **4. Мельничук О.** Повествование от первого лица: Интерпретация текста: Монография. – М., 2002. **5. Митфорд Н.** Влюбленный Вольтер. – М., 1999. **6. Сушинський Б.** Тарас Шевченко: геній в самотності: Роман-есе

// Перевал. – 2005. – № 2. – С.3 – 48. **7. Моруа А.** Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго // Собр. соч. В 6 т. – Т. 5. – М., 1992. – С. 6 – 350. **8. Моруа А.** Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго // Собр. соч. В 6 т. – Т.6. – М., 1992. – С. 7 – 176. **9. Моруа А.** Прометей, или Жизнь Бальзака // Собр. соч. В 6 т. – Т. 3. – М., 1992. – С. 7 – 335. **10. Моруа А.** Прометей, или Жизнь Бальзака // Собр. соч. В 6 т. – Т. 4. – М., 1992. – С. 5 – 302. **11. Моруа А.** Три Дюма // Собр. соч. В 6 т. – Т.1. – М., 1992. – С. 29 – 318. **12. Моруа А.** Три Дюма // Собр. соч. В 6 т. – Т. 2. – М., 1992. – С. 7 – 134. **13. Гросскурт Ф.** Байрон. Падший ангел : Пер. с англ. – Ростов-н-Д., 1998. **14. Adler L.** Marguerite Duras. – Paris, 1998. **15. Красноглазов А.** Сервантес. – М., 2003. **16. Коптілов В.** Вольтер: Біографія-есе // Вітчизна. – 1997. – № 1 – 2. – С. 107 – 121. **17. Карр Д. Д.** Жизнь сэра Артура Конан Дойла. Человек, который был Шерлоком Холмсом : Пер. с англ. Л.Игоревского. – М., 2001. **18. Труайя А.** Эмиль Золя: Роман-биография. – М., 2005. **19. Кулиш П.** Николай Васильевич Гоголь: Опыт биографии. – М., 2003 **20. Стендаль.** Жизнь Россини. – К., 1985. **21. Петров К.** Перерване Євангеліє: Історичний роман // Вітчизна. – 2000. – № 7 – 8. – С. 20 – 91. **22. Houssaye A.** Le roi Voltaire. Sa jeunesse – sa cour – sa mort – son Dieu – sa dynastie. – P., 1858. **23. Губарець В., Падалка І.** Скарбами землі зігрітий: Біографічна повість з життя видатного укр. геолога, акад. Павла Тутковського. – К., 2001. **24. Стадниченко В.** Іду за Сквородою: Сповідь у любові до вчителя. – К., 2002. **25. Копелев Л.** Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне. – М., 2003. **26. Папоров Ю.** Габриэль Гарсия Маркес. Путь к славе. – СПб., 2003. **27. Кастр Р. де.** Бомарше. – М., 2003. **28. Сиприо П.** Бальзак без маски: Пер. с фр. Е.Сергеевой; Вступ. статья А.Левандовского. – М., 2003.

The article is devoted of the peculiarities of fiction biographical paratext. The author examined the notices and the supplements of fiction biographical texts and analysed three types of the notices – neutral (translated, explanatory-translated, ethnographical, historical, biographical and bibliographical), metanarrative and accentual.

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 81'255.4

А. С. Баранова

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (РОМАН АНИТЫ БРУКНЕР “LOOK AT ME” («ВЗГЛЯНИ НА МЕНЯ»))

Проблема перевода **художественного** текста относится не только к области лингвистики. Она значительно шире и включает аспекты историко- и теоретико-литературные, философские, культурологические, психологические и многие другие, иногда **кажущиеся** странными (например, вопросы религии, национальной кулинарии и т.д.).

Перевод книги считается вторым её рождением. «Переводчик должен стремиться сохранять своеобразие оригинала, не нарушая, однако, норм языка, в данном случае русского. Белинский писал: «Надо чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала жизни подлинника» [1, 120]. Переводчик должен обладать не только специальными, но и «общефилологическими знаниями, т.к. многие проблемы перевода могут быть разрешены только на широкой филологической основе» [1, 2].

Для адекватного перевода любого текста мало хорошего знания чужого языка (равно, как и родного). По мнению Т. Р. Левицкой и А. М. Фитермана: «Для правильной передачи мысли автора средства выражения должны быть определены переводчиком **не столько с точки зрения их лингвистической природы, сколько с точки зрения выполняемой ими функции** (выделено мной. – А. Б.). Такой подход необходим при любом переводе – научной прозы, официального документа, газетной статьи или художественного произведения. В двух последних случаях необходимо думать и о передаче тех средств, которыми пользуется автор для эмоционального воздействия на читателя» [1, 2].

Как полагают специалисты в области перевода художественной литературы, переводчик, занимающийся именно этой проблемой, обязан обладать художественным мышлением, «даром образности». «В художественной литературе используются образы в широком смысле слова, ибо искусство есть мышление образами. Образность создается писателем самыми разнообразными языковыми средствами, и для этого он пользуется всем богатством языка. Поэтому переводчик должен особенно тщательно взвешивать все детали, из которых складывается художественное впечатление, чтобы в переводе не лишиться произведение

его яркости, красочности и индивидуальных особенностей стиля автора. Но, вместе с тем, переводчик не должен слепо копировать каждую деталь, если это идет вразрез со стилистическими нормами языка, на который переводят. В случае необходимости переводчик имеет право заменить один прием другим, производящим равный эффект» [1, 5].

Данная статья посвящена **филологическим** особенностям перевода произведений такого направления в современной художественной литературе, как психологическая проза, на примере романа писательницы из Великобритании Аниты Брукнер “Look at Me” («Взгляни на меня»).

Психологическая проза – явление сложное. Одной из главных её особенностей является субъективация текста – субъективированный тип авторского повествования + самоанализ (зачастую крайне детализированный) персонажа повествования: герой произведения анализирует свои мысли и поступки, полученный жизненный опыт, сам себе задает вопросы и ищет ответы, раскрывается перед собой и читателем. Такой анализ часто носит исповедальный характер, это не может не повлиять на структуру произведения. Оно приобретает форму эссе. Общеизвестно, что эссе – это прежде всего свободное рассуждение художника о каком-то явлении жизни, которое заведомо не претендует на исчерпывающую трактовку «предмета», но отражает субъективное мнение писателя, по «выбранному поводу».

В нашем случае мы прослеживаем анализ и самоанализ личности героини романа “Look at Me” («Взгляни на меня») Френсис Хинтон (Фанни) в его (анализа) эволюции. Эссе предполагает субъективно-окрашенное слово о чем-либо и может иметь философский, научный, историко-биографический и критический характер. *«К счастью, я уравновешенна. Я привыкла быть одна и часто даже сомневаюсь, что смогла бы вынести много впечатлений. Я очень дисциплинирована, и я знаменита своим самоконтролем, который помог мне пережить множество кризисов. По иронии судьбы, мой контроль настолько жесткий, что никто в мире даже и не догадывается о моих кризисах и обо мне даже думают, что я бесчувственная»* [2, 18 – 19].

Как мы видим, в начале романа складывается портрет очень спокойной, уверенной в себе женщины. *“Fortunately, I’m not a hysterical person”* – эту отрицательную форму английского языка мы перевели прилагательным «уравновешенная», так как определение «истерического человека» автора оригинала, Аниты Брукнер, может не совпадать с определением читателей из другой страны, на язык которой переводят произведение, в данном случае – русский. Этот прием лексико-семантической модификации – функциональная замена, мы используем в том случае, если ни одно из соответствий, предлагаемых словарем, не подходит данному контексту.

Так же, мы использовали прием нейтрализации выразительности в следующем предложении: «...и часто даже сомневаюсь, что смогла бы вынести много впечатлений». Слово “*excitement*” имеет два значения: возбуждении и волнение. «*Возбуждение*» может иметь как положительный, так и отрицательный эмоциональную окраску, а слово «*волнение*» в сознании славянского человека имеет скорее отрицательный смысловой оттенок. И для того, чтобы уравнивать все эти значения, мы выбираем более нейтральное существительное русского языка – «*впечатление*».

“*Control...which has seen me through many crises*” – подстрочный перевод будет приблизительно таков – «*контроль, который видел меня через многие кризисы*». Для большей благозвучности употребляется следующая форма: «*контроль, который помог мне пережить множество кризисов*». Выражение “*by a supreme irony*” соответствует русскому фразеологическому выражению «*по иронии судьбы*».

Героиня Аниты Брукнер анализирует не только себя, но и людей, которые появляются в её жизни по мере развития сюжета. «*Я заметила, что очень красивые мужчины и очень красивые женщины испытывают свою силу на других, но у них даже нет времени, чтобы ее анализировать. Люди, как Ник, привлекают восторженных, приверженцев, последователей. Также, они привлекают таких людей, как я: наблюдателей. Никто не может чувствовать себя непринужденно с подобными людьми, потому что они, как и все королевские особы, считают, что долг остальных – развлекать их*» [2, 14]. Фанни Хинтон размышляет не только о характере, но о внешности окружающих, поэтому, нельзя не употребить при анализе прилагательные и существительные: «*красивая женщина*», «*красивый мужчина*», «*приверженец*», «*последователь*» и, наконец, «*наблюдатель*». Привлекают внимание Фанни в основном люди очень активные и уверенные в себе, поэтому на первый план выходят глаголы, создающие впечатление движения, динамики: «*пользоваться*», «*анализировать*», «*считать*», «*привлекать*», «*развлекать*».

В процессе самоанализа героиня романа понимает, что её привлекает общество Алекс и Ника, ее друзей. И здесь нельзя не согласиться с утверждение психологов о том, что нам хочется быть с теми людьми, у которых нам есть чему научиться (или поучиться). Поэтому, на первый взгляд спокойная и сдержанная Френсис, стремится быть с Алекс и Ником, активными, эмоциональными, динамичными – лидерами: «*Поэтому я ищу компании молодых, изысканных, элегантных, амбициозных, одаренных, как Ник и его друзья...И сейчас я хочу видеть людей жизнеспособных, заводных...Я жажду присутствия хорошего здоровья, удачи и людей, которые имеют и то, и другое*» [2, 30]. Этот внутренний монолог является своего рода кульминацией размышлений Френсис о людях. Он открывает образ героини, и мы убеждаемся, что за

ее пресловутым контролем и самоконтролем скрывается очень ранимая и одинокая душа. Так как он эмоционально окрашен, нельзя не сказать об используемых здесь средствах выразительности – прилагательных, передающих положительный настрой: «жизнеспособный», «заводной», «элегантный», «молодой», «изысканный», «одаренный», и существительных: «хорошее здоровье», «удача». И в английском, и в русском языках эти слова наделены положительной коннотацией, поэтому целесообразно переводить их в прямом значении.

Нередко «самокопание» может привести как к положительным результатам, так и, как в случае с героиней А. Брукнер – Френсис, к «самоедству» и даже «самоуничижению»: *«Я была скучной беднягой на их празднике, ещё раз доказывая всем своим существом, что они богаче, чем я, шикарней. Чем даже когда-нибудь я могла себе представить»* [2, 57]. “...reassuring them by my every presence that they were richer than I was”. Приставка *re-* в английском языке указывает на то, что действие передельвалось ещё раз, то есть – повторялось, поэтому целесообразно использовать прием усиления выразительности, который в русском языке можно передать с помощью словосочетания *«еще раз»*.

Обобщающую позицию автора самоанализа мы получаем в итоге всех душевных исканий и переживаний, выраженных, в основном, внутренними монологами. Френсис приходит к пониманию своего предназначения и того, чем она занимается: *«Я поняла истинный смысл того, чем было и есть для меня писательство...это попытка достучаться до других и быть любимой ими. Это инстинктивный протест, возникающий тогда, когда понимаешь, что у тебя нет права голоса на жизненном суде, и никто не вступиться за тебя»* [2, 84].

С каждым монологом Френсис Хинтон мы видим, как рушится образ спокойной и уверенной девушки, понимаем, насколько она одинока, особенно подчеркивает это такая деталь, как постоянно возникающая мысль-просьба (мольба) Френсис: *«Взгляни на меня»*.

«Нас заставляет автор переместиться в сознание героини романа и взглянуть на мир её глазами, почувствовать нюансы переживаний и те импульсы, которые их рождают. Это задача психологической прозы» [3].

Обилие внутренних монологов и отсутствие физического движения в романе, динамики может создавать впечатление статики, но это на первый взгляд. На самом деле, действие её проявляется не в формах физических, а в интенсивных размышлениях, детальном самоанализе мыслей и чувств. Создается иллюзия антидинамизма, но всё действие – именно в этом тщательном анализе. Анализ, особенно такая его разновидность, как самоанализ, часто очень эмоционально окрашен – или положительно, или негативно, потому что это постоянный спор с собой, вопросы и аргументы. И переводчик должен особое внимание уделять переводу различных **средств выразительности** и частей речи, особенно: прилагательных, существительных и фразеологических

единиц, чтобы как можно более точно передать настроение и смысл, который пытается донести до читателя автор текста-оригинала.

Если возвратиться к начальному тезису статьи, в процессе перевода художественной прозы «брукнеровского типа» необходимо серьезное изучение **этнопсихологического типа современного британца** (национальный менталитет) и **культурологических корней** этого явления.

Литература

1. Левицкая Т. Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. – М., 1963. **2. Brookner Anita.** Look at Me. – N.Y., 1997. **3. Аствацатуров А.** Литературная критика // Новый психологический роман. – 2005. – № 23.

The problem of the translation of the contemporary literature (Anita Brookner's novel "Look at Me")

The article is dedicated to the peculiarities of the translation of the psychological novel of A. Brookner "Look at Me". The main found methods are: functional replacement, neutralization of expressiveness, the translation of emotionally colored adjectives and verbs.

УДК 821.161.1 – 1.09 Высоцкий

В. И. Бахмач

О «ПАРОДИИ НА ПЛОХОЙ ДЕТЕКТИВ» В. С. ВЫСОЦКОГО

Расцвет творчества лидера авторской песни В. С. Высоцкого (1938 – 1980) пришелся на эпоху застоя, когда общество было поражено вирусом приспособления. Выставление на всеобщее обозрение привычного абсурдно-анекдотического хода вещей поэтом, по мнению критиков Петра Вайля и Александра Гениса, превратилось в «лучший вид комментария к происходящим событиям» [1, 44]. Двадцать лет (1960 – 1980) Высоцкий созидал стихопесни разных жанров, но именно ироничная пародия в юмористико-сатирическом наследии художника заняла ведущее место. Она способствовала изображению жизненного комизма в его многообразии и многохарактерности, впуская слушателя в «царство умного смеха» [2, 242].

Анализируя в своей «Книге о пародии» (1989) законы веселого жанра, Владимир Иванович Новиков выразительно начертил творческие портреты русских и советских пародистов: от Александра Сумарокова до Александра Иванова. Здесь же впервые в литературоведении он

охарактеризовал Владимира Высоцкого как талантливое пародиста, которому была присуща характерная манера «мыслить разными, порой взаимоисключающими точками зрения» [3, 519]. Литературовед не только отметил «двухголосый» характер песен барда, образовавшийся под воздействием пародийного начала, но и справедливо посчитал пародийную иронию поэта средством выхода на серьезный разговор «о самых важных, “проклятых” вопросах» [3, 519]. Если учесть, что в годы творчества Высоцкого пародия превратилась в эстрадно-развлекательный жанр, то вдвойне интересна реанимация «поющим поэтом» многовекового жанра и наполнение его злободневным материалом, что вполне соответствовало лучшим традициям русской литературы.

В литературоведении не сложилось однозначного толкования пародии от Ю. Тынянова до Вл. Новикова, поэтому в своей работе мы будем опираться на контаминацию из двух определений. Современный словарь-справочник по литературе толкует пародию как «нарочитое подражание, «передразнивание» с целью осмеяния или сатирического разоблачения» [4, 347], а В. Я. Пропп считал ее средством «раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется» [5, 64]. Исходя из этого, будем считать пародией у В. С. Высоцкого раскрытие внутренней несостоятельности избранного объекта посредством «передразнивания» с целью сатирического разоблачения.

Мы уже обращались к «пушкинскому слою» наследия поэта и раннему «блатному» циклу (1960 – 1964), рассматривая их сквозь призму пародии [6]. Примечательно, что ни в одном из своих произведений он не обозначил жанр пародии, кроме единственной стихопесни – «Пародии на плохой детектив». Это позволяет рассмотреть ее как «чистую» пародию.

Цель исследования – на материале стихопесни В. С. Высоцкого «Пародия на плохой детектив» определить особенности пародийного мироотражения поэта, его многосложности, дать оценку проявлению новых отношений художника к клишированным формам культуры советской эпохи.

По мнению составителя многотомных собраний сочинений Высоцкого Сергея Жильцова, «Пародия на плохой детектив» написана к концу 1966 года [7, т. 3, 365], а у компетентного исследователя, комментатора и составителя текстов поэта Андрея Крылова этот текст датирован 1977 годом [8, т. 1, 126]. Обратимся к указанному промежутку жизни поэта. В течение 1966 года В. С. Высоцкий активно снимается в кино и много гастролирует, но в феврале происходит знаменательное событие, которое не могло не отразиться на его мировидении: ранее арестованные КГБ А. Синявский и Ю. Даниэль были осуждены советской Фемидой за публикацию на Западе под псевдонимом своих произведений. Будучи близко знакомым с А. Синявским, В. Высоцкий не мог не понимать, чем ему это грозит, о чем он признался в письме к другу детства Игорю Кохановскому: «При обыске у него (Андрея Донатовича

Синявского. – В. Б.) забрали все пленки с моими песнями и еще кое с чем похлеще – с рассказами (имеются в виду устные рассказы-импровизации Высоцкого на различные острые темы, записанные на магнитофонную пленку. – В. Б.) и так далее. Пока никаких репрессий не последовало, и слезки за собой не замечаю, хотя – надежды не теряю. Вот так, но – ничего, сейчас другие времена, другие методы, мы никого не боимся, и вообще, как сказал Хрущев, у нас нет политзаключенных...» [9, 6].

Людмила Владимировна Абрамова, бывшая в те годы женой Высоцкого, вспоминала об этом случае так: «О том, что Андрей Донатович *взял себе псевдоним* (выделено нами. – В. Б.), Володя не знал. Но чувствовал, как Донатыч всех берег. Он переживал, что у Донатыча были люди ближе, чем он. И было чувство не осуждения, а горестного удивления – все-таки отдать свои сочинения за рубеж... Нам тогда хотелось, чтобы все хорошее было здесь, на нашей земле. Тогда Володя не мог видеть так далеко, как Андрей Донатович, уж очень он был молодой... Наверное, Володе казалось, что с такими рассказами благородней погибнуть на костре» [10, 40 – 41]. Вслед за этим последовало появление остро сатирического стихотворения Высоцкого «Вот и кончился процесс...» (1966), а далее настало время художественного осмысления шпионской тематики в целом в свойственной поэту ироничной манере. Первой ласточкой становится мини-зарисовка конца 1966 года:

Нынче очень сложный век.
Вот – прохожий... Кто же он?
Может, просто человек,
Ну а может быть, шпион! [7, т. 3, 363]

А вскоре появляется «Пародия на плохой детектив» как отклик на состояние детективного жанра в киноискусстве и сформировавшегося в массовом сознании шаблонного взгляда на диверсантов и разоблачителей. Казалось, шпиономания канула в сталинскую Лету, однако «постоттепельная» эпоха породила, с одной стороны, кинохалтурщиков на эту тему, а с другой стороны, неприхотливых кинопотребителей подобного эрзаца. Этот порочный тандем становится предметом осмеяния. Детективный шаблон накладывается художником на агитационный официоз его времени, основанный на пропаганде антизападных лозунгов. Поэт строит стихопесню в полном соответствии с последующим определением Владимира Новикова, что «пародия – это комический образ художественного произведения, стиля, жанра» [3, 5]. Определение «плохой детектив» в равной мере относится и к литературе, и к кино.

Сюжет произведения шаржирует стандартный ход детективного повествования: в гостинице «Советской» поселяется некто Джон Ланкастер, ведущий по ночам порочащую советскую действительность

съемку, а днем вербуемый с целью подрывной работы «гражданина Епифана», который в конце концов оказывается бдительным чекистом, сумевшим своевременно обезвредить скрытого врага. Таким образом, жанр детектива представлен устойчивым паралитературным сюжетным ходом, до предела упрощающим восприятие читателя-зрителя.

Что касается «богатства» и «нестандартности» образа главного антигероя, не вписывающегося в свое окружение, враждебное по отношению к нему, то оно заключается в его английском псевдониме, вечно носимых кожаных перчатках и устроенном в носу инфракрасном объективе. Показательна и сюжетная подробность с точки зрения логики характера – рассказ о ночных съемках лазутчика и вербовке напарника. Кстати, поэтом разрабатывается привычный для подобной ситуации стереотип – краса и гордость советского быта и культуры извращаются докой врагом в нечто неприличное. Этим подчеркивается мнимое торжество злой силы, способной видеть лишь в «черном цвете».

Хотя большинство стихотворений до этого было написано поэтом от имени персонажей, «Пародия на плохой детектив» ведется как бы закадровым голосом повествователя (от 3-го лица). Этот кинематографический прием позволяет художнику не скрывать лукавой улыбки. Он карикатурно передает расхожее представление широких масс об агентских кознях, навеянное официальной идеологией и вторящей ей литературой:

Джон Ланкастер в одиночку, преимущественно ночью,
Щелкал носом - в ём был спрятан инфракрасный
объектив, –

А потом в нормальном свете представало в черном цвете
То, что ценим мы и любим, чем гордится коллектив.

Клуб на улице Нагорной –
стал общественной уборной,
Наш родной Центральный рынок – стал похож на грязный
склад,
Искаженный микропленкой,
ГУМ – стал меленькой избенкой,
И уж вспомнить неприлично, чем предстал театр МХАТ.
[8, т. 1, 127]

Персонаж создается на наших глазах при помощи гиперболизации и противопоставления: «несоветский человек» живет «под английским псевдонимом», но «в гостинице «Советской», а прекрасно выглядевшее «в нормальном свете» передается лазутчиком «в черном цвете». Комизм еще больше усиливается от изображения поиска врагом, замученным шпионским одиночеством, родственной порочной души не где-нибудь, а «где-то в дебрях ресторана». Ибо по

идеологическим шаблонам только поддавшаяся ресторанным искушениям, заплутавшая в чащобах чревоугодия и сладострастия душа склонна к закономерному падению.

Своему антигерою Высоцкий «подсовывает» «подручного», состоящего из соответствующих (в духе социалистического реализма) пороков:

Епифан казался жадным,
хитрым, умным, плотоядным,
Меры в женщинах и в пиве он не знал и не хотел.
В общем так: подручный Джона
был находкой для шпиона, –
Так случиться может с каждым – если пьян и мягкотел!
[8, т. 1, 127]

То есть вербовка традиционно происходит с возлияниями и безмерными нарушениями советской морали, когда ум смирен изъянami. Эпитеты, характеризующие епифанские пороки, не оставляют надежды на какой-либо просвет в его будущем, но «закадровый» голос напоминает, что «так случиться может с каждым» (т. е. при потере бдительности и чрезмерной мягкотелости «каждый» может стать «находкой для шпиона»). Не случайно дан перечень западных соблазнов (с точки зрения обывателя, а в наши дни – и рекламируемого СМИ хозяина жизни), от которых трудно устоять: «деньги, дом в Чикаго, много женщин и машин!» [8, т. 1, 128]. За это завербованному нужно разыграть «простого вора», связав шофера такси, и доставить «батон с взрывчаткой». То есть опорочить советскую действительность воровством и терактом. А Запад откликнется на это традиционной реакцией, которая хорошо известна советскому читателю-зрителю – «про этот случай растреляют по «Би-би-си» [8, т. 1. 127].

Завершает произведение гротескный финал: карикатурный враг – «дурачина» обезвреживается не менее ходульным чекистом, главным козырем которого является безупречная, анкетно выдержанная, биография – «чекист, майор разведки и прекрасный семьянин» [8, т. 1, 128]. Как писал о «Пародии на плохой детектив» Вл. Новиков: «Здесь высмеиваются не только бездарные «детективщики», но и циничные халтурщики, усердно обличающие Запад в газетах, на телевидении, однако не убежденные в том, что они говорят; отсюда и тот набор готовых безличных блоков, которыми они пользуются. Вышучивает пародия и добросовестных глотателей подобной информации, которые ее поспешно усваивают, а затем даже мыслить начинают такими же штампами» [3, 517]. К сказанному критиком следует добавить, что со свойственной ему энергией Высоцкий расширил рамки «чистой» (литературной) пародии: его осмеиванию подверглись не только отдельные слабые произведения, а целые явления в искусстве, культуре и

жизни общества, в том числе негибкость пропаганды, строимой на бесконечных трафаретах и доверчивости обывателя.

Существование вне официальной идеологии и культуры, а также «погружение» своего слушателя в карнавальную атмосферу праздничного веселья и свободы духа, избавляли почитателей таланта «поющего поэта» хотя бы на время концерта от запретов и страхов, одолеваемых взрывами общего хохота. Но если карнавал средневековья обезличивал человека, уподобляя каждого всем, превращая и весельчака, и зрителя в однородную смеющуюся массу, то «авторский», пародийно-ироничный смех Высоцкого выступал убедительной формой самостоятельного постижения жизни художником с позиций здравого суждения народа. Только в отличие от скоморохов средневековья Высоцкий уже не являлся безличным шутком, безымянным пересмешником, а был личностным преемником древнего типа комического, прошедшего «христианский огонь стыда» (Л. Карасев), с веками все больше тяготевшего к интеллектуальному смысловому пространству. В этом смехе было ярко выражено личностное начало, как в субъекте смеха, так в предмете смеха и критериях оценки. Не случайно поэт всегда подчеркивал творческую автономию: «Все, что я думал об искусстве, о жизни, о людях, – все это заключено в моих песнях. Вот слушайте их и сами смотрите, что я хочу от этой жизни» [11, 312].

Литература

- 1. Вайль П., Генис А.** Шампанское и политура // В.Высоцкий: Все не так. Мемор. альманах-антология. – М., 1991.
- 2. Крымова Н.** Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов. – 1985. – № 8.
- 3. Новиков Вл. И.** Книга о пародии. – М., 1989.
- 4. Современный словарь-справочник по литературе /** Сост. и научн. ред. С.И. Кормилов. – М., 2000.
- 5. Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха – М., 1976.
- 6. См.: Бахмач В. И.** Пушкинские мотивы в ранних перепевах Высоцкого//Русская филология. Украинский вестник. – 1997. – № 1-2. – С. 45 – 47; Пародия в раннем творчестве В. С. Высоцкого // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. – 2004. – № 7 (75), – С. 15 – 24.
- 7. Высоцкий В. С.** Собр. соч.: В 4 кн. Кн. третья. Странная сказка. – М., 1997.
- 8. Высоцкий В. С.** Сочинения: В 2 т. Т. 1. – Екатеринбург, 1998.
- 9. Кохановский И.** «Письма Высоцкого» и другие репортажи на радио «Свобода». – М., 1993.
- 10. Абрамова Л. В.** Перевозчиков В.К. Факты его биографии. – М., 1991.
- 11. Три концерта** (Записи выступлений В.С.Высоцкого) // Живая жизнь: Сб. – М., 1988.

The article studies the «stikhopesnya» («poem-song») by V.S. Vysotsky « A Parody on Bad Detective Story» within the framework of the genre proclaimed by the poet. The author draws attention to the specificity of

parody treatment of Vysotsky, his ability to ridicule whole phenomena in art, culture and social life. The parody reanimated by the «singing poet» has become a favourite form of independent understanding of life by the artist from the point of view of a common sense judgement of the people.

УДК 821. 161.2

О. О. Бровко

ПАНТЕЇСТИЧНА ТЕНДЕНЦІЯ ТЕКСТІВ В. СВДЗИНСЬКОГО

У вітчизняному та зарубіжному літературознавстві філософсько-поетичний погляд на світ і людське буття описаний у різних аспектах. Проблема диференціації поезії й філософії, так звана “давня незгода” між ними відома ще з часів античності. У ХХ столітті проблеми літератури та філософії були в центрі наукових пошуків представників онтологічної герменевтики Г.-Г. Гадамера та П. Рікера. Для французьких екзистенціалістів М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартра мистецтво стало своєрідною формою вираження філософської концепції. Г. Башляр розглядав науку й літературу як цілком рівноправні сфери, звертаючись до феноменології відображення з метою філософського пояснення поетичного образу, бо образ виникає у свідомості як безпосередній, схоплений у всій миттєвості продукт емоцій, сутність душі людини. Як і філософія, література є засобом духовного життя, тому в її межах можливий не тільки суто специфічний, а й філософський акт. На думку відомого філософа М. Мамардашвілі, мистецтво словесності є способом існування істини, яку неможливо нав'язати повчанням, і вона не передіснує в готовому вигляді [3, 157]. У літературознавстві останніх десятиліть значного розвитку набув семантико-символічний метод інтерпретації художнього тексту. Одним із перших дослідників, чиї ідеї спричинили розвиток такого підходу до аналізу зв'язків усної та писемної словесності, був Е. Кассіер, німецький мислитель, відомий як послідовник Е. Канта. Філософ намагався сформулювати “феноменологію людської культури”, яка в ролі науки про специфічно людську діяльність висвітлювала більш значущу проблему – онтологічну проблему людського існування. Суто людськими формами діяльності Е. Кассіер вважає символічні форми – науку, релігію, міф, мову та мистецтво. Згідно концепції мислителя символ є основою всього людського життя. Ця категорія робить це життя якісно відмінним від життя інших представників живого світу. Отже, символи не тільки сприймаються як

найактивніший засіб людської діяльності, але й її середовище. Для сучасних інтерпретаторів проблем літератури та філософії важливими є праці Е. Кассіра “Мова і міф”, “Ессе про людину”, “Міф про державу”. Міф, вважає автор, має розглядатися як особлива форма, яка організовує складові елементи в нове духовне ціле, в систему символічних значень, що є новою духовною реальністю. Міф не є реакцією людського духу на вплив зовнішніх явищ реальності, це незалежна духовна дія, не відображення дійсності, а швидше її створення. Таким чином, мистецькі твори також є річчю унікальною, завершеною в собі.

Проблеми взаємозв'язку філософії та поезії були предметом наукової уваги Е. Соловей, Т. Волкова, І. Онікієнко, О. Смоли, В. Федорова, І. Фізера та інших дослідників. У центрі пропонованої розвідки перебувають питання філософічності лірики В. Свідзинського. Метою цієї студії є окреслення міфопоетичної тенденції творчості митця. Предметом дослідження стали принципи й засоби, за допомогою яких поет художньо втілює власні міфологічні уявлення, вибудовує художню картину світу. Розвиток філософічної лірики 20–30-х років позначений поєднанням виразно індивідуалізованих поетичних варіацій одухотворення природи і введення людини в її вічний рух. Подібні мотиви спостерігаємо в ліриці Б.-І. Антонича, В. Еллана-Блакитного, Є. Плужника, О. Слісаренка, В. Сосюри, В. Свідзинського та інших. Так, планетарність художнього мислення, злиття людського буття з космосом притаманні поетичному світу Є. Плужника, для якого, за влучною характеристикою М. Ільницького, “блакитний безум небес – це стан душі, здатний врівноважити, згармонізувати соціум, біос та космос” [1, 135]. У “Книзі Лева” та “Зеленій євангелії” Б.-І. Антонича постає своєрідна поетична концепція космічної світобудови, авторська космогонічна версія, що охоплює часовий проміжок між первинним хаосом і есхатологічним відчуттям початку ХХ століття і підкріплена як міфопоетичними уявленнями, так й обізнаністю митця з науковим трактуванням проблеми зародження життя на Землі. Інтуїтивний характер сприйняття єдності людини зі світом, закріплений у поетичних формулах “Знаю тепер вже, що в кожного серця окремих є всесвіт”, “Закони біосу однакові для всіх” тощо, споріднює творчість Б.-І. Антонича не тільки з поезією У. Уйтмена та Р. Тагора, а й з творами представників інших видів мистецтва. У перебіг безперервних видозмін природи вводить читачів і поезія Р. Тагора, яка просякнута відчуттям космічної неосяжності, органічної єдності всього суцього: “Поміж небом і землею / У одвічному театрі дня і ночі йде вистава – / Мерхнуть зорі, знову сонце розгоряється яскраво. / Світ єдиний скрізь і всюди: в хвилюванні океану / У суворості граніту, у ласкавості туману, / В мрійнім шелесті бокулів – скрізь, куди мій / зір сягає, / У життєвих перемінах невсипуща сила грає” [6, 334]. Подібне захоплення гармонією Всесвіту є домінантною рисою поезії й У. Уйтмена, космозм якого живився не лише

еволюційними теоріями природничих наук того часу, але й однаковою мірою, а може, й більше, – містичним світом священних книг стародавньої Індії та сучасних поетові трансцендентних учень. Проте якщо в поезії У.Уїтмена все ж переважає мотив піднесення досягнень астрономії, біології, фізики, то в книжці Р.Тагора “Остання октава” акценти дещо змінені. Підтвердженням цього є його вірш “Ти печальна ранкова зоря”, у якому осягнення величі космічного руху відбувається шляхом загострення духовної інтуїції митця, перед якою поступаються наукові досягнення: “Поважаємо думку науки про тебе, плането, / бо істинність астрономічних теорій / доведена математичним обчисленням. / Та ще правдивіша істина – те, / що ось тут / ти наша ранкова й вечірня зоря, / ти маленька й чудова, / світиш над нами, неначе осіння росинка” [6, 485]. Метафоричність образної системи В.Свідзинського, створення персоніфікованих картин є одним із аспектів пантеїстичного бачення природи. Відчувається захоплення Сонцем, зорями, деревами, а вся природа живе, рухається, мислить, постає справжнім храмом, що заспокоює душу. Доречною, на нашу думку, будуть слова Івана Огієнка наведені М. Ільницьким: “Та чи ж християнство, особливо первісне, забороняє злитись із природою? Чи ж Христос не кохав палко природи? Чи найкраща його наука не пов’язана з горами, річкою та морем? Чи поет, що створив Псалтир, не співає пісень природі?... Чому наші давні монастирі були положені у найпоетичніших містинах? Тільки з пізнання величі й краси природи глибоко пізнаємо свого Бога, а для цього зовсім непотрібно ставати аж поганином” [1, 66]. Саме таке розуміння природи є джерелом яскравих асоціацій, що постають перед нами у світі поетової уяви. Відомо, що наші пращури вбачали у дереві не тільки звичайну рослину: воно було “деревом життя – деревом безсмертя”, підтримувало зв’язки людини з Сонцем. У слов’янській міфопоетичній традиції утвердилася думка, що світ складається з трьох поверхів – Неба, Землі, Пекла, поєднаних між собою. Певною мірою, зміст поезій В. Свідзинського суголосний ідеям К.-Г. Юнга, який акцентував увагу на злитті людини та природного довкілля, зазначаючи, що людина живе в кожному дереві, в небесах, у тваринах, у кожній істоті. Універсальна ж цілісна картина світу втілювалася в характерному для міфологічної свідомості мотиві центру світу, домінантні риси якого визначив В.Топоров. На думку дослідника, вищою мірою, що акумулює максимум сакральності, володіє та точка простору й часу, де й коли здійснився акт творення, тобто середина світу, позначена полі символікою (світова вісь, варіації світового дерева). Саме це найкоротшим і найнадійнішим способом пов’язує землю і людину з небом і творцем. Міфологему світового дерева В. Топоров вважав універсальним символічним комплексом, який моделює світ, його структуру і специфіку розвитку, переважає над іншими космічними об’єктами. Г. Башляр наголошував, що з самого народження кожну

людину присвячували окремій рослині, вона мала особисте дерево. І треба було, щоб після смерті її захищало теж, що і за життя. За Г. Башляром, дерева об'єднують й упорядковують найрізноманітніші стихії. К.-Г. Юнг пояснював символіку зрубаного дерева як втрату індивідом своєї Самості, цілісності своєї душі. Триярусна структура світового дерева сприймається як своєрідна поєднувальна ланка, через яку здійснювався постійний зв'язок людської душі зі Всесвітом. Вільні степові вітри, що несуть аромат полину та чебрецю, скромний, здавалося б, непомітний спориш, високий очерет, смарагдова травиця, чорні очі терену й білі квітневі сади – такою постає в ліриці В. Свідзинського українська природа. Яскраво й повнокровно розвинув поет образи, що залишились у нього з дитинства, зберігаючи тонке відчуття краси, захоплення рідним краєм, органічну єдність з усім земним: “І час далекий, і земля далека, / А пам'ятаю все. Маленький двір, / Страпата стріха. На гнізді лелека / Задумався. В саду ласкавий мир. / Ласкавий мир в вечірньому промінні, / Ласкавим світлом дихає ясин, / І двох тополь високих довгі тіні / Перелягли верхівками ослін. / І от виходить мати молода / І до куша звертає зір щасливий, / І ламле цвіт, і повідає в співі, / Що тихо йде Дунаєва вода” [11]. Функція подібних образів полягає не тільки в увиразненні ліричних пейзажних малюнків. Вони знову виводять автора на систему космічних образів, на роздуми над проблемами земного буття, смерті, безсмертя, певною мірою поглиблюють відтворення проблем духовної сфери. До реалій рослинного світу В.Свідзинський звертається в поезіях “Сад не сад – одне деревце”, “Черешня в пурпурі черленім”, “У полум'ї був спервовіку...”, “Я хотів би бути кленом молодим”, “Вино зорі – і лід вікна”, “Тільки в вечірньому мороці”, “Наболіли деревам за довгий день” тощо. Ю. Сегеда, спираючись на інтерпретацію лірики митця В. Стусом, слушно зазначає, що в поезії В.Свідзинського рослини – дерева, квіти, трави – постають, як ідеальна форма існування [10]. За висловом Стуса, при читанні Свідзинського створюється враження, що етика, властива долюдському світові (особливо ж – рослинному), тільки ця етика й людяна.

Таким чином, у поетичному світі В. Свідзинського міфологема світового дерева репрезентує цілісну модель світу, позначену особливостями світогляду, що зберіг чимало рис язичницького пантеїзму. На нашу думку, трансформація міфологічного тексту в новітній українській літературі залишається актуальною літературознавчою проблемою, що потребує подальшого аналізу. Перспективним, на наш погляд, є висвітлення міфопоетичної традиції в ліриці Б.-І. Антонича, В. Свідзинського, В. Герасим'юка, В. Голобородька та інших митців, а також дослідження інтертекстуальних параметрів філософсько-поетичних творів.

Література

1. **Ільницький М.** Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К., 1991.
2. **Лосев А.** Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
3. **Мамардашвили М.** Как я понимаю философию: Сб. ст. – М., 1990.
4. **Романець В., Маноха І.** Історія психології ХХ століття. – К., 1998.
5. **Соловей Е.** Українська філософська лірика: Навч. посібник. – К., 1998.
6. **Тагор Р.** Вибрані твори : Пер. з бенгал.; Передм. О.Гончара; Вступне слово І. Кураса; Упорядк. В. Батюка. – К., 1997.
7. **Топоров В.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в области мифопоэтического: Избр.– М., 1995.
8. **Элиаде М.** Космос и история: Избр. работы. – М., 1987.
9. **Юнг. К. Г.** Психология бессознательного / Пер. с нем. – М., 1998.
10. www.iatp.org.ua/Pole/articles/
11. www.pysar.net.

The thesis researches mythologem bases of forming of V. Svidzinsky's disposition, which is original in modernist culture. Folk source is considered the intermediary instance of the myth, the fundamental factor of really author's perception.

УДК 82. 161. 2 – 1. 09 + 929 Багрянний

О. М. Волинська

ХУДОЖНІЙ СВІТ ПОЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА БАГРЯНОГО

Іван Багрянний більш відомий, як талановитий прозаїк, видатний публіцист, і досить мало знаний як поет. Але треба згадати той факт, що писати вірші письменник почав значно раніше за прозу, і саме поетична творчість стала причиною першого арешту.

„Критик Г. Костюк визначає чотири, хоч і нерівномірних, етапи творчого шляху І. Багряного: 1926 – 1932 – початок літературного шляху до першого арешту; 1932 – 1940 – період ув'язнень і концтаборів; 1941 – 1945 – період другої світової війни й окупації України; 1945 – 1963 – повоєнна доба і еміграція” [6, 232]. У кожен із цих періодів були написані своєрідні поезії митця, хоч і досить різні за своєю художньою вартістю.

На сьогодні існують дві протилежні точки зору щодо вагомості і „вдалості” лірики Багряного. Позитивно її оцінюють Ю. Шерех, І. Дзюба, Г. Костюк. Дещо іншу оцінку його поетичного таланту знаходимо в дослідженнях В. Наддніпрянца, Ю. Клена, Б. Бойчука, Б. Рубчака і Я. Славутича.

„Іван Багряний передусім прозаїк, – твердять у своєму есе „Координати” Б. Бойчук та Б. Рубчак. – В досить великій спадщині Івана Багряного поезія займає незначне місце” [14, 81]. „Можна багато чого сказати на похвалу Івана Багряного, але ні в поезії, ані в прозі його талант не виявився найповніше. Мабуть, найкраще показав себе письменник у публіцистиці [12, 331].

Однак І. Дзюба пише: „...молодий поет устиг уже засвідчити свій небуденний хист збіркою віршів „До меж заказаних” (1929); поемою „Монголія” (1927), в якій образ далекої азійської країни постав не у звичайно–екзотичному, а швидше в історіософському плані, а контраст величного минулого і жалюгідного сьогодення містив для українського читача прозорі алюзії” [4, 3]. Тому актуальність нашого дослідження вбачаємо в сучасному прочитанні поетичної спадщини Івана Багряного.

Мета статті визначається завданням зробити цілісний тематичний аналіз поетичного світу Івана Багряного.

Перші поезії письменника з’явилися в журналі „Глобус” у 1926 році („Місто”, „Ключем як журавлі”). Надалі вони друкувалися у журналах „Життя і революція”, „Червоний шлях”, „Всесвіт”, „Червоний клич”, „Плужанин”, „Червоні квіти” і все той же „Глобус”. В основному вірші мали успіх у певних колах читачів. Однак, ця популярність не всім подобалась.

У 1929 році, як зазначалось, вийшла перша збірка поета під назвою „До меж заказаних”, у якій цензура легко відшукала заборонені мотиви і теми, вказавши на невдалий хист митця. Цензурні заборони не залишили в подальшому поезії Багряного. Заборонили „Батіг”, „Собачий бенкет”, „Гутенберг”, „Комета” та інші. А найголовніше те, що негативно був сприйнятий роман у віршах „Скелька”, який був написаний за 22 дні. У листі поета до Д. Нитченка зазначається: „[...] Тепер щодо Вашого запитання про „Скельку”: дійсно, я мав тоді 22 роки (не повних), як її написав. І дійсно, написав її „одним духом” таки, здається, за 22 дні... Що до писання цієї речі, то можу подати таку деталь: коли я над нею працював, забувши про увесь світ, з усією моєю тодішньою здібністю поринати в роботу з головою, мене одвідували тоді студенти Охтирського педтехнікуму, хвилюючися й переживаючи, немов повитухи, носили мені махорку. Якби не та махорка, то, може би, я й не написав цієї книжки” [8, 10]. Такою є історія написання історичного роману у віршах „Скелька”, який теж потрапив під жорстоку цензуру. Г. Бібік зазначає: „Зокрема, Головліту не сподобалось місце про безправність українського народу, яке на їх вимогу мало бути перероблене або вилучене. І.Багряний виправив цю „помилку”, вставивши слово „було”, тобто йшлося про безправність українського народу в минулому” [3, 11]. Однак, роман був надрукований у харківському видавництві „Книгоспілка” 1930 року.

На знак свого протесту щодо заборон Багрянний пише поему „Аве Марія”, яку видає за своїм коштом у рідній Охтирці. У присвяті до поеми з’являється звернення: „Вічним бунтарям і протестантам, всім, хто родився рабом і не хоче бути ним, всім скривдженим і зборканим, і своїй бідній матері, крик свого серця присвячує автор”. Як ідеалістичне гасло твору письменник писав: „Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ”. Надалі ці слова стали певним кредом усього його життя. Поема не пройшла повз увагу критиків. Твір заборонили поему вилучили з продажу, але деякі примірники вже встигли розійтися. Цензура легко відшукала у його творах „порнографічний натуралізм”, і „слинявий сентименталізм”, і „містичне самозабуття”, назвавши його поетом-співцем „куркульської ідеології”.

Багрянний цілком усвідомлював, що у цій жорстокій боротьбі із тоталітарною системою, дегуманізацією, антидемократизацією тодішньої влади і політики йому вже немає шляху назад; полишати почату справу переконань було б меншою мірою зрадою свого народу і самого, іти проти своїх. Письменник вже під слідством; але його „обурення” все більше й більше зростає. Мистецький розум ніяк не може досягнути того примітивізму критиків, підлеглості марксистській ідеології поетів-пролетаріїв, які пишуть лише під тиском партії хвалебні пасквілі. Його хвилюють питання: Чому не можна писати про дійсність, про реальність? Чому заборонені всі болючі для нього теми: селян, влади, церкви і навіть історії України, - все українське?

За Н. Иронєць: „Недавньому минулому України, рокам громадянської війни присвячена поема Багряного „Вандея” [9, 13]. Вона вперше була опублікована 1929 року в журналі „Червоний шлях”. Як наслідок, миттєва увага критиків і новий додаток до слідчої справи. Іван Багрянний був примушений написати „самокритику” на цю поему, у якій є такі рядки: „В цій поемі дуже багато революційної романтики, багато революційної наснаженості і дуже мало клясової чіткості, або й зовсім її бракує; через те романтика ця в однаковій мірі може правити як за романтику пролетарської революції, так і за романтику революції взагалі, якою б вона не була, і за романтику стихійного бунту. Але... невиразність ця не становить ще явної контрреволюційності... в тім, що серед цієї невиразності маячать досить виразні знаки... Протягом цілої речі кілька разів в ударних місцях повторюється рефрен: „Ех Вандея, // Вандея, // Вандея ти // Під чужим гербом і мечем... // ” – то виходить: Україна перебуває під чужим і гербом, і мечем...” [13, 18].

На думку Надії Миронєць: „Поетична творчість Івана Багряного 1920- початку 1980-х років є своєрідною художньою пам’яткою епохи, важливим історичним джерелом, яке зафіксувало настрої тієї частини української інтелігенції, яка зрозуміла, що між революційними ідеалами, в які вона в свій час повірила, і реальністю виникла прірва” [9, 13].

Свідомість людини розвивається в середині культурного цілого, у якому кристалізовано досвід діяльності й світосприйняття покоління. Матеріально-природні та духовно-ціннісні ідеали етнобуття українського народу відображені у ліричному доробку митця. Вони позначені традиційними та специфічними конотаціями образів, мотивів, мовно-стилістичними особливостями тощо.

Соціальне тло у віршах І. Багряного часто виражено у співвідношенні історичного минулого до дійсності. Так сучасне перевіряється минулим, щоб відкрити те. Що суперечить національним і духовним цінностям, руйнує національну свідомість. Сягає глибини аж до підсвідомого, де закодовано саму ментальність етносу.

І. Багрянний як творча особистість передусім тонкий лірик; його поезія відзначається експресивністю. Широкий спектр емоцій, настроїв, переживань органічно поєднується в ній з філософською заглибленістю в сенс людського буття, залюбленість в природу своєї землі.

Історія створення поеми „Гуляй-Поле” виняткова, бо на той час Багрянний перебував у становищі нелегальному, беручи активну участь в антифашистському русі опору. На думку Леоніда Череватенка: „Як і чимало творів Багряного, ця поема є наслідком величезного напруження і зосередження всіх духовних сил автора, унаочненим результатом вибуху його шаленої любові і шаленої ненависті [14, 84]. Такої ж точки зору дотримувалися і Г. Костюк, і О. Гординський. Вони наголошували на винятковості, колосальності й довершеності поеми. І це мушили визнати не лише прихильники, а й супротивники Івана Багряного: „той же Володимир Наддніпрянець, автор винятково злостивого „антибагрянівського” опису. На літературному базарі” : „...” Гуляй-Поле” написано з великою силою і експресією. Чується справжня апокаліптичність нашої атолової доби. Тяжка, як удари молотка, мова тут органічно пов’язана зі змістом і влучно підкреслює задум автора”[14; 84].

М. Слабошпицький писав: „На кожному талановитому творі неодмінно лежить печать часу його літературного народження. „Гуляй-Поле” написано в січні 1944-го. Найстрашніша з воєн ХХ століття. А за якусь чверть століття до цієї війни полями України прокотилася братовбивча війна, з якої скористався російський імперіалізм, пройшли смертним потоком червоні каральні загони. І пройшов голод, а потім знову голод; і репресії, репресії, розстріли, розстріли. І таким недоречним видавалися традиційні поетизми. Очевидно, Багрянний відчув, що потрібні інші слова, інші реєстри, інші літературні прийоми. І саме „Гуляй-Поле” з-поміж усіх його поетичних творів стоїть осібно” [11, 135].

Поема відбиває авторський світогляд, його почуття й глибокі роздуми над подальшою долею свого народу; і навіть більше – всього людства. Ці проблеми ще яскравіше увиразнюються й розгортаються у подальших творах Багряного.

У 1946 році виходить збірка поета „Золотий бумеранг” (1946), яка складалася переважно із віршів, написаних у 20-30-х роках, а також тих, що склалися у концтаборах. Визначне місце посіла поема „Золотий бумеранг”. Під заголовком збірки було уточнення: „Рештки загубленого, конфіскованого та знищеного”.

Поема була позитивно оцінена Ю. Шерехом, Г. Костюком. Останній назвав її „величною симфонією космосу”. І дійсно, митець на нових тонах написав цей твір. У ньому відчуються реальні віяння європейського модерну. Експресіоністичні та екзистенціальні метаморфози космосу із Землею, ще й на додаток конкретики, власне України, - це те нове, що не могло бути непоміченим. За згадкою літературознавців: „Комічність поетичного бачення поета цікава в іншому плані – співвідношенням макро- і мікро образів як суверенних і рівноцінних” [5; 140].

За згадкою Ю. Шереха: „Справжній Багряний починається там, де він дає волю своєму поетичному темпераментові. А це буває там, де він створює картини руїни і поразки, або врочисті гімни героїзмові й перемозі. Поет не шукає в них якихось суто-національних образів, але дивним робом вони перегукуються з такими гнівно патосними речами Шевченка, як „Осії. Глава XIV” і з такими піднесеними, як „З Ієремії” [5; 140].

Так, безперечно, можна багато говорити про Івана Багряного, як поета, згадавши його поетичні твори для дітей („Телефон”, „Про лелек і Павлика-мандрівника”), сатиричні поезії, пісні. На нашу думку, при всій різнобічності оцінок не можна не говорити про поетичну спадщину Івана Багряного. Саме на поетичній ниві починався формуватися його мистецький світогляд; простежується певна еволюція цього явища, взаємини письменника із внутрішнім і зовнішнім, індивідуальним і загальним, особистісним і соціальним. Вірші були переходом Багряного до більш великих (прозових) жанрів.

Отже, поезія Івана Багряного є фактом української літератури, невід’ємною частиною літературної спадщини митця.

Література

1. **Багряний І.** Автобіографія // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 6 – 8.
2. **Багряний І.** Золотий бумеранг: Вірші. Поеми. Роман у віршах. Сатира та ін. поезії. – К., 1999.
3. **Бабік Г.** На „великому конвеєрі” життя // Українська мова та література. – 2002. – № 14 (270). – С. 11 – 15.
4. **Дзюба І.** Громадянська снага і політична прозорливість (До 90-річчя від дня народження Івана Багряного) // Дивослово. – 1996. – № 10. – С. 3 – 8.
5. **Ільницький М.** Утвердити в світі образ України [Українська поезія періоду МУРу] // Дзвін. – 1996. – № 4. – С. 134–144.
6. **Історія української літератури ХХ ст.** У 2-х кн. / За ред. В. Г. Дончика. – Кн.2. – К., 1998. – С. 231 – 234.
7. **Качуровський І.**

Деякі міркування над книжкою віршів Івана Багряного // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 154 – 157. **8. Лисенко В.** З листів Івана Багряного до Дмитра Нитченка // Слово і Час. – 1994. – № 2. – С. 9 – 12. **9. Миронець Н.** Поезія І.Багряного як історичне джерело // Українське слово. – 1996. – 10 жовтня. – С. 12 – 13. **10. Приходько Г.** Поезія І. Багряного в музиці композиторів української діаспори // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 4. – С. 85 – 88. **11. Слабошпицький М.** Вижити й розповісти світові. Іван Багряний // Київ. – 2005. – № 6. – С. 127 – 137. **12. Славутич Яр.** Сила Івана Багряного / Славутич Яр. Твори: У 4 т. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1998. – С. 360 – 362. **13. Усань В.** „Під чужим і гербом, і мечем” // Березіль. – 1996. – № 5 – 6. – С.17 – 21. **14. Череватенко Л.** „Народе мій, нездужий к раю мій! Коли позбудемся тавра століть неволі?!” // Дніпро. – 1991. – № 6. – С. 81 – 84.

There is poetic talent in that article. Firstly it really national, who confides new horizons of poetic ideas. His poetry is first pearl of new time and it has strong national freedom.

УДК 821.161.2–2.09 Кременський

О. А. Галич

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНИХ П'ЄС ЯРОСЛАВА КРЕМІНСЬКОГО

На небосхилі української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття присутність Ярослава Кременського очевидна. Він автор майже двох десятків книжок, переважно поетичних. Професія лікаря закидала його до різних регіонів України. Останні десятиліття письменник живе й працює в Луганську. Крім поезії, у нього нещодавно з'явилися книжки прози та драматургії. Про Я. Кременського написано небагато. Це праці автора цих рядків [2 – 4], а також наукова розвідка Ю. Є. Біловол [1]. Про драматургію письменника не писав досі ніхто. Отож, це перша спроба поглянути на творчість письменника під цим кутом зору.

Автор іменує свої драматургічні твори музичними п'єсами. П'єса – це “формальне, узагальнююче поняття, яке вказує на приналежність худож[нього] тв[ору] до будь-якого драм[атургічного] жанру” [6, 409]. Означення “музична” означає, що твір належить ще й до суміжного виду мистецтва, а саме: музики. “У ХХ ст. з'являються драматурги, які намагаються розширити жанр[ові] межі драми за рахунок використання первнів не тільки ін[ших] драм[атургічних] жанрів, але й

ін[ших] видів мист[ест]ва (кіно, балет, хореографія, спів, театр масок та ін)” [6, 409]. У цьому плані драматургічна творчість Ярослава Кременського цілком уписується в пошуки драматургів ХХ століття.

Сім музичних п'єс Ярослава Кременського (“Виноградна лоза”, “А вулиця зветься Куток”, “Місяць світить”, “Степанківська”, “Мандрівочка пахне (Зустрічі Сковороди)”, “Цудик”, “Пороги”) увійшли до книжки “Мандрівочка пахне” (2005). Перша з них – “Виноградна лоза” – присвячена колезі та другу Олександру Хвойному. Сам автор визначив жанр твору як музична трагікомедія. Серед дійових осіб студенти медінституту Сашко та Дмитро, Сашків брат Борис, який щойно вступив до медичного інституту, а також батьки Сашка та Бориса Валентина Іванівна та Степан Гаврилович, батьків брат Арсен Гаврилович, квартиранти – донька та мати Ельза й Вікторія, а ще Мілочка, наречена Дмитра.

Автор порушує морально-етичні проблеми, часто негативного змісту, що заявили про себе в радянському суспільстві 70-х років. Саме до тих часів відносяться події, що розгортаються в п'єсі Ярослава Кременського. Сам автор про час прямо ніде не говорить, проте з побічних реплік можна зрозуміти, що дії відбуваються саме в 70-і роки ХХ ст. Про це свідчать насамперед репліки батька, учасника війни, вік якого (55 років) саме таким міг бути на початку сімдесятих років. Під час родинної вечері Степан Гаврилович пропонує синові заспівати фронтову пісню: “Сашко, ану-но нашої, фронтової...” [5, 9]. А далі, розчулений фронтовою піснею, лаконічно розповідає молоді про війну: “Ех, війна! Хлопчики! Не дай Бог вам її пережити. (До Дмитра). Я був кулеметник. Як я фріців косив із кулемета! Вони гелготали і падали на землю, як скошена трава. Страшно згадувати, Арсене!” [5, 10].

Однією з важливих проблем, порушених у п'єсі Ярослава Кременського, є пияцтво як соціальне зло, що роз'їдає суспільство. Втіленням цієї проблеми є батьків брат Арсен Гаврилович. Застукавши його на тому, що він крав з бочки незріле вино, Сашко пояснив Дмитрові, що “горілка призвела до того, що він втратив сім'ю. Дружина вигнала його з дому. Син десь в іншому місці. Не знаю, що робить його Ігор, але він вже майже дорослий. Живе окремо від батька” [5, 11].

Дядько Сашко крадькома випив цілу бочку вина, яке його брат хотів зберегти до якоїсь урочистої події. І така подія трапилася. Сашко з Мілочкою вирішили одружитися. І тут виявилось, що прибережена до такої події бочка є порожньою. Сумнівів, що це зробив Арсен Гаврилович ні в кого не було. Однак останній, щоб якось відвести гнів брата, збрехав, навіть не посоромившись зробити об'єктом брехні власного сина: “Братику, Степане, прости мені, прости. Винуватий я. Це я випив вино... Горе в мене велике. Горе... Мій син Ігор помер. З горя я...” [5, 19].

У відповідь Степан Гаврилович мовив: “Скільки смертей я бачив на війні. Помирали молоді наші бійці. Помирали вороги. Я убивав їх із кулемета... Мені дуже моторошно. Це – неприродно: помирати молодим. Молодим – жити, веселитися, народжувати дітей. Арсене, сьогодні горе йде поруч із радістю. Ось у нас радість: Сашко одружується з Мілочкою. Забудемо горе. Будемо думати тільки про радісне. Привітай, Арсене, брате мій, молоде подружжя” [5, 20].

Закінчується твір сценою, виконаною в дусі М. Гоголя, у той момент, коли герої, пом’янувши Ігоря, вітали майбутнє подружжя з радісною подією в їхньому житті, несподівано рвучко розкрилися двері й на порозі постав Ігор:

“Степан Гаврилович. Ігор...

Валентина Іванівна. Ігор...

Сашко!.. Ігор!..

Мілочка. Ігор?..

Дмитро. Ігор?..

Усі повертаються і дивляться на Арсена Гавриловича.

Німа сцена” [5, 22].

Про негаразди в сфері духовності свідчать і обставини вступу молодшого сина Степана Гавриловича Бориса до медичного інституту:

“Борис. ... На днях їду вчитися до столиці.

Сашко. Вітаю!.. Як це тобі вдалося?

Борис. Дуже просто. Я ж борець. А там у інституті команда борців. Зав. кафедрою фізкультури зразу ж за мене ухватився. Ось так я і поступив. Звичайно, вчився, хвилювався. Але пройшов поза конкурсом” [5, 7].

Інша п’єса Ярослава Кременського “А вулиця зветься Куток” має авторське жанрове визначення “музична трагікомедія”. Події, що лежать в основі її сюжету, відносяться до тяжких повоєнних років. П’єса є автобіографічною, дія відбувається в рідному для автора селі на Поділлі, про це свідчить назва невеличкої річки Грабарка, що справді протікає через село, а топонімічна назва Куток також є в ньому.

Докладні авторські ремарки передають всю тяжкість ситуації в повоєнному селі, що нещодавно пережило воєнне лихоліття, окупацію: “Маленька, покрита соломою хата. Ніде ні тину, ні загороди. Видно, що в ній нема чоловічої руки. Коло неї в’ється стежка, котра починається від хати і тягнеться донизу, до річки Грабарки, порослої вербами та тополями. Недалеко від хати стоїть складена із цегли плита. По другу сторону стоїть друга, більша хата, з прихиленою до неї драбиною, котра впирається у невеликі дверцята, що ведуть на горище. Між хатами протоптана стежка, що прямує до причілка іншої хати, котрий ледь видніється у глибині сцени. На плиті стоять два засмалені баняки, котрих лиже полум’я вогню, що періодично звивається із привідчинених дверцят” [5, 25].

Конфлікт п'єси відбиває труднощі повоєнного буття в селі, де кожен шматок хліба – це велика розкіш, а заради хліба люди йдуть на злочини, зокрема бандити ледве не вбили одного з героїв п'єси Макара, у якого хліба не було, бо вони помилилися вікном, хліб був у сусідів.

Оскільки п'єса є музичною, то в ній багато пісень, які співають герої. Кожна така пісня передає особливості характеру персонажа. Так, пісня Марини відтворює її чоловічий характер, адже у війну та в повоєнний час Марині довелося виконати чимало тяжкої чоловічої праці. Вона зізнається перед глядачами, що в неї “не лежить душа до жіночих справ”, їй значно “ближчі справи чоловічі” [5, 25]. Не даремно кишені її фуфайки “обтяжують цвяхи, болти та гайки” [5, 25].

Старша сестра Марини Сосена всю війну працювала на лісоповалі в Сибіру, куди вона з Ганькою потрапила ще до війни; Ганька додому не повернулася, “усі казали, що її роздерли вовки” [5, 26], саме тому в основі пісні Сосени згадка про труднощі сибірського життя та невеселе життя вдома після повернення:

Як же, як же настраждалась
У Сибіру в лісі
Та додому ось добралась.
На своїм обійсті.
Вдома мати, стара мати
І ще рідні сестри.
Будем разом бідувати
Всі літа та весни [5, 26].

Голова колгоспу Микола Степанович також співає сумну пісню, бо бачить всі складності повоєнного життя:

Війна пройшла із ворогом проклятим,
Пролита кров дідів, батьків, синів,
І прогнані й убиті кат за катом,
Скотивсь на захід біль і з болем гнів.

Та за боями прителепав голод
Із лободою на щоденному столі,
І жебраки в хатах та біля них, навколо,
І нелюди з'явилися в селі [5, 40].

Оскільки автор сам пережив голод і незгоди повоєнного життя в українському селі, його образи передають чимало пережитого саме ним і сприймаються як документальні свідчення трагедії українського селянства ХХ століття.

Частина музичних п'єс Ярослава Кременського присвячена постатям відомих діячів культури минулого. Зокрема героєм музичної трагікомедії “Місяць світить” є лікар і письменник ХІХ ст. Степан Руданський. Твір складається з трьох дій, кожна з яких розділена простором і часом: перша дія відбувається в Кам'янці-Подільському під

час навчання героя в духовній семінарії; друга – в Петербурзі, де він був студентом медико-хірургічної академії; третя – в Ялті, де Руданський працював лікарем. Цікаво, що автор ніде не згадує назву міста Кам'янець-Подільський. Цей топонім у нього означений лише через різні побічні вказівки, наприклад, розповідь про фортецю, з якої втік Кармелюк, про що говорить сам Степан у першому монолозі: “Оце, братіє, йшов я біля фортеці. Яка вона велика та висока! Каміння так і тисне на тебе. Здається: ось-ось вона обвалиться і розчавить тебе, яко комаху. І страшно, і якимось велично на душі. Важко представити, як з неї втікав Кармелюк...” [5, 49].

Петербург також ніде не названо повністю. Натомість автор вкладає в уста героя іншу, однак досить прозору назву – Петрополь (“Знову я один у цьому непривітному холодному Петрополі” [5, 59]). І лише третє місто, де пройшли останні найбільш щасливі й водночас трагічні роки життя Степана Руданського, – Ялта, названо в тексті п'єси.

Можливо, автор так учиняє тому, що в Кам'янці-Подільському герой зазнав великого кохання до Марії Княгницької, яка після переїзду його до російської столиці зрадила йому й вийшла заміж за священника Івана Квартировича, котрий був поруч, мабуть тому герой не хоче згадувати навіть назву цього міста, яке принесло йому велику душевну травму. У Петербурзі Степану жилося краще, бо серед його вчителів був знаний у світі вчений професор Сергій Петрович Боткін, з Руданським спілкувалися визначні діячі української культури Куліш, Білозерський, Ніщинський, Драгоманов. Петербург багато чого навчив героя, там він отримав професію лікаря, написав чимало своїх творів, однак поганий клімат, матеріальні труднощі значно погіршили стан здоров'я письменника. Саме тому Ярослав Кремінський вкладає в уста Руданського дещо іронічну, однак прозоро символічну назву міста Петрополь: “Петрополь... Він мене доконає. Холодно та голодно” [5, 56]. У Ялті Руданський знаходив відраду в лікарській праці, яку засмучувала хіба що хвороба. Автор вкладає в уста героя ті посади, що їх обіймав останній: “Поєдную обов'язки міського лікаря, завідуючого лікарнею, лікаря в алупкінських маєтках Воронова, карантинного лікаря в порту і лікаря Ялтинського повіту. Та ще мене обрано почесним мировим суддею Сімферопольсько-Ялтинської мирової округи” [5, 64]. Саме тому, мабуть, Ялта, єдиний географічний об'єкт, що має справжню офіційну назву.

Твір цікавий ще й своєю інтертекстуальністю. В п'єсу органічно вмонтовані твори самого Руданського. Зокрема в Петербурзі він співає пісню на власні слова, що стала класикою української літератури:

Повій, вітре, на Вкраїну,
Де покинув я дівчину,
Де покинув чорні очі...
Повій, вітре, з полуночі [5, 56 – 57].

Там же декламує окремі співомовки (“Студент”, “Сидить голий циганчук”), в Ялті читає друзям такі твори, як “Жалібний дяк”, “Вовки”. У Кам’янці-Подільському його співомовки “Добре торгувалось”, “Гусак” читає семінарист Іван, сам же герой декламує семінаристам поезію “Треба всюди приятеля мати”. Настроевою інтертекстуальністю пов’язані розмови Руданського з художником Айвазовським про море: “Єдине, що заспокоює – це море. То страшенно бурхливе, безкомпромісне, то спокійне та лагідне. А хвилі, наче покірні та ніжні дівчата, втоляють жадою до бурі, пориву та тихого забуття. Море... Синє море... А звуть його Чорним”... [5, 64].

“Айвазовський. Так, море – це мій найближчий друг-товариш та найлютіший ворог.

Степан. Не розумію чому ви його ще й за ворога приймаєте.

Айвазовський. А як же? А як же? Ну, товариш – це зрозуміло. Бо частіше ми з ним на ти. Особливо, коли воно у спокої. Коли береги його обіймають, а воно ніжно та грайливо тихими хвилями ласкає та цілує землю. Тоді воно спокійне, лагідне та тепле. У цей період його малювати досить легко. А буває зовсім інша картина. Буря!.. Тоді море біситься, наче всередині його якась болячка вселилася і вивергає назовні всю біль та не годування. Немов щось розривається в глибині його оскаженілої утроби і вивергає буремну сутність до сонця. Ось тоді море стає для мене насправді чорним та ворожим. Малювати його в цей час надзвичайно важко. Але потрібно. Бо це іще одна, страхітлива, але й приваблююча його сторона-стихія” [5, 65].

Головний герой п’єси Ярослава Кременського представлений повнокровно. Автор прагне передати головне в його характері: професіоналізм і гуманність як лікаря, любов до свого народу та прагнення залишити слід в українській літературі, намагання створити сім’ю і зазнати родинного щастя. Трагізм твору пов’язаний з тяжкою хворобою та ранньою смертю письменника-лікаря. Комізм пов’язаний передусім з першою дією, що відбувається в семінарії, де хлопці ведуть досить веселий спосіб життя, дурять інспектора, який намагається дізнатися, хто курив у приміщенні, глузують з нього, протестують проти середньовічних порядків у семінарії.

Інші герої виписані як епізодичні. Кохана Степана Марія показана як весела молода дівчина, до якої залицяються різні хлопці, зокрема й Іван Квартирович, вона любить співати й танцювати. Ярослав Кременський доручає їй виконати в п’єсі пісню “Так, брати, так, брати”, крім того, разом з іншими семінаристами вона співає “Які слова, яка чудова мова”, “Ходить місяць, як чаклун”. Відомо також, що Марія добре готує. У заключній сцені першої дії вона з’являється з горщиком з галушками. У другій дії про неї є лише згадка у внутрішньому монологі Степана: “Вона мене зрадила. Вийшла заміж за священника Івана Квартировича, який щойно отримав приход. Він був поруч, і мати, бідна

проскурниця, змусила Марію вийти заміж за священника. А я її кохав” [5, 56]. У результаті пережитого головним героєм з’явилася його пісня “Повій, вітре, на Україну”.

Побіжно виписано образ Боткіна. У другій дії він радить Степану покинути Петербург, їхати лікуватися на південь: “А як настане тепло – гайніть у село, а ще краще на південь, до моря” [5, 56]. У третій дії він зустрічається з Руданським у Криму, оглядає його і знову наполягає на необхідності серйозно лікуватися: “Менше працювати. Відпочивати і дихати-дихати цим цілющим повітрям півдня” [5, 68].

Куліш, Білозерський, Ніщинський також є епізодичними персонажами. З Руданським вони розмовляють про його поезію. Дещо більше місця автор відводить Драгоманову, спершу в Петербурзі він вітає молодого письменника з першими публікаціями, а потім у Ялті відвідує його, прохаючи передати співомовки для друку в Женеві. Він радий чути українську мову на південному березі Криму: “Ми повинні її зберегти й захистити. Скільки в мене є сили та здоров’я, я там, у Женеві, буду робити все, щоб ми, українці, не загубилися у світі” [5, 69].

Музична драма “Степанківська” одна з п’єс Ярослава Кременського, де автобіографічні моменти присутні скрізь. Її герої носять справжні імена: Бакшеев Микола Сергійович, професор, член-кореспондент АМН СРСР, Степанківська Галина Костянтинівна, професор, член-кореспондент НАН і АМН України, Венцівський Борис Михайлович, професор, член-кореспондент АМН України та ін. Власне прізвище автор, як герой п’єси, дещо скорочує, роблячи його достатньо прозорим, залишаючи незмінним ім’я та по батькові – Кременець Ярослав Миколайович. П’єса присвячена реальній людині Г. К. Степанківській. В основі твору факти біографії Ярослава Кременського, пов’язані із захистом кандидатської та докторської дисертацій. Щоправда, п’єса переобтяжена специфічною медичною термінологією, особливо в першій дії, а тому є малосценічною. Хоча в другій і третій діях медична специфіка відходить на другий план, а натомість яскравіше виявляють себе характери героїв, зокрема професора Степанківської, якій після смерті провідних фахівців кафедри М. С. Бакшеева та А. О. Лакатоша, і переходу на адміністративну роботу О. Т. Михайленка, довелося нести на собі основний тягар кафедральної праці. Недаремно автор вкладає в її уста такі слова пісні:

Все відносно, все відносно:

Став та човен з веслами.

Це не просто, це не просто –

Жінці бути професором [5, 80].

Характер головної героїні розкривається через її внутрішні монологи. Один з них розпочинає другу дію, у ньому героїня з болем в серці ділиться своїми почуттями з приводу смерті її колег, а закінчується монолог піснею, початок якої процитовано вище. Ще глибше характер

розкривають діалоги й полілоги, в яких Степанківська постає справжнім ученим, висококваліфікованим фахівцем, мудрим порадиником для науковців, а ще – жінкою, що може зварити смачний борщ і пригостити ним колег.

До того ж, характер героїні подано в еволюції: кожна з трьох дій розділяє тривала часова дистанція, завдяки чому можна простежити, як змінюється людина, зростає її кваліфікація, вона набирається мудрості й досвіду й щастя знаходить в благородній справі лікаря-науковця.

Музична п'єса “Мандрівочка пахне (Зустрічі з Сковородою)” присвячена мандрівному українському філософу-просвітнику, письменнику і педагогу Григорію Сковороді. Його постать у центрі твору, жанр якого, на відміну від інших драматургічних праць, Ярослав Кремінський назвав якимось неозначено “музична п'єса”.

Дійових осіб у творі небагато. Крім самого Сковороди, що є головним героєм п'єси, представлено ще його кохану Параску, сусіда Тараса, двох ченців – Гервасія та Калістрата, учителя Георгія Кониського та учня Михайла Ковалинського. Життя головного героя подано через п'ять зустрічей персонажів з ним, що відбувалися в різні часи, починаючи з юності й закінчуючи останніми хвилинами життя Сковороди. Перша зустріч – найромантичніша, однак вона несе в собі й певний трагічний присмак. Герой у Переяславському лісі зустрічається з коханою Параскою. Однак діалог між ними, якого обидва прагнули, наче не відбувся, складається враження, що юний Григорій і юна Параска говорять на різних мовах. Параска надзвичайно ніжними ліричними словами висловлює свою любов до юнака, а він щоразу ніби її не чує, обходячи цю проблему:

“Параска. Грицю. Коханий... Ти прийшов...

Сковорода. Так. Я прийшов. Прийшов – прилинув. Під спів зозулі-віщуна. Адже вона раніше всіх птахів летить у вирій, найпізніше повертається, бо в неї ключі від чарівної країни-тепличини, де і влітку, і взимку тепло і гарно. Вирій – це рай. Одні кажуть, що він десь коло моря, інші – що за морем, а ще кажуть, ніби він за повітряним морем. Там і містить Бог із святими коровай.

Параска. О, Грицю, ти так багато знаєш і так красно розказуєш. Я б слухала тебе та слухала. Коханий мій. Обійми мене” [5, 93 – 94].

У решті решт розмова заходить у глухий кут. Сковорода заявляє дівчині: “Я тебе теж кохаю, Парасю. Але я тебе засмучу. Я не можу одружитися не тільки з тобою, але з будь-ким іншим. Я не можу одружуватися... Я народився зовсім для іншого. Мені не буде спокою в сімейному житті. Я не можу жити на одному місці. Я буду мандрувати по світу. Я буду вічним мандрівником... Отож, пробач мені, Парасю” [5, 94]. Спираючись на біографічні факти, Ярослав Кремінський пробує в перебігу цієї першої зустрічі окреслити майбутню долю Сковороди, пояснити причини його відмови від коханої.

Друга зустріч трапляється через певний час. Співрозмовником Сквороди є сусід Тарас. Від нього мандрівний філософ дізнається про смерть своїх батьків і зникнення брата Степана, тяжкі часи соціального гноблення для земляків. Щоб жителі села зрозуміли сутність натури Сквороди, він розповідає Тарасові про своє покликання: “Про мене кажуть, що я ношу свічу перед сліпими, а без очей свічі не побачити. З мене глузують, що я дзвонар для глухих. А глухому не до гулу: хай глузують! Вони знають своє діло, я знаю своє і роблю його, як знаю, і мій тягар – моє заспокоєння” [5, 96].

Співрозмовниками героя в третій зустрічі є ченці Гервасій і Калістрат. Перший від імені єпископа пропонує Сквороді прийняти чернечий стан, обіцяючи йому честь і славу, достатки й почесні, на що останній відповідає: “Хіба ви бажаєте, щоб я побільшив кількість фарисеїв. Їжте ласо, пийте солодко, одягайтесь добре й ченцюйте. А я вважаю, що справжньому чернецтву в житті бути некорисливому, в задоволенні малим, у помірності та нехтуванні всім непотрібним, щоб здобути все найпотрібніше, у відмовленні від різних примх, щоб зберегти себе самого в цілості, у боротьбі з самолюбством, щоб краще виконати заповіт любові до ближнього, в шуканні слави божої, а не слави людської” [5, 98].

Калістрат також пропонує Сквороді всякі милості, якщо він стане “стовпом церкви й оздобою обителі” [5, 99], на що філософ влучно, з почуттям іронії каже: “Ах преподобні: я стовпотворіння собою умножати не хочу. Досить і вас, стовпів неотесаних, в храмі божому. Ризо, ризо! Дуже не багатьох ти опреподобила, зате багатьох окаянствовала. Світ ловить людей різними тенетами, приваблюючи одних багатством, честю, славою, друзями, знайомствами, користю, вигодами покровительством, утіхами й святинею. Але всіх нещадніші тенета останні. Блажен, хто святість серця, себто щастя своє, не заховав у ризи, або у волі божій” [5, 99]. Знову таки Ярослав Кремінський, створюючи діалоги героїв, спирається на реальні матеріали біографії Сквороди.

Четверта зустріч для Сквороди є більш приємною, адже його співбесідником є улюблений учень Михайло Ковалинський, заради якого мислитель на певний час залишив приємний його душі спокій, щоб стати наставником юнака, якого хотіли відірвати від навчання грецької мови й зробити викладачем німецької при дворі якогось пана: “Як недалеко ти був од загибелі, коли б став учителем або офіційним учителем іноземної мови у панському дворі” [5, 101]. Саме Ковалинському Скворода розкриває стан своєї душі, ділиться з ним найпотаємнішим: “Сьогодні я встав раненько – на цілу годину і третину раніше сходу сонця. Безсмертний Боже, яка весела, бадьора, вільна, жвавіша за блискавку і швидша за Евра та наша частина, яка називається божественною і яку Марон називає вогнем чистого повітря. Отже, за прислів'ям: “Де у кого болить, там він і руку держить”, – скупий безперервно думає про гроші,

купець – про товари, орач – про волів, воїн – про зброю, – коротше, що в кого болить чи радує, те є в кожного в голові і на язиці. Я почав міркувати собі так: ми дурні і нещасливі. Обурюємось, якщо хто-небудь із нас, за звичайним уявленням, живе в злиднях або скромно, не маючи ніякого чину, тоді як одна доброчесність робить щасливим і зберігає щастя” [5, 101 – 102]. Саме в розмові з Ковалинським Скворода висловлює власну найпотаємнішу мрію – стати найдосконалішою в морально-етичному плані істотою на землі: “О, якби ж то у мене був духовний меч! Я знищив би в собі скупість, убив би розкіш і дух нетверезості, вразив би честолюбство, розтрощив би марнолюбство, вигнав би страх перед смертю і бідністю” [5, 104]. Вкладаючи ці слова в уста героя, Ярослав Кремінський ніби переконує читачів, що саме таким український філософ хотів бачити й свій народ.

Остання зустріч у п’єсі – це розмова Сквороди зі своїм учителем – відомим літературознавцем Георгієм Кониським. Саме йому вдячний учень довіряє ще одну заповітну мрію – необхідність переведення національної літератури на живу народну мову: “Тільки моральну та повчальну дію повинна мати піїтика. І досить нам у ній латині! Рідна мова, найбагатша мова, має бути серцевиною піїтики. Бо все інше викликає тільки нудьгу” [5, 105].

Закінчується твір Ярослава Кремінського заключною сценою, де немає діалогів чи полілогів, а є лише авторські ремарки: “Скворода під дубом копає свою могилу. Біля землі, викинутої з могили, стоїть прихилена плита, на котрій написано: “Світ ловив мене, та не спіймав”. Викопавши могилу, Скворода поклав під голову чисту білизну, торбинку з паперами, ліг на лавку і закрив очі. Звучать на повний голос Сквородинські афоризми-перлини...” [5, 106]. До героя підходять всі персонажі п’єси і прощаються з ним. Автор п’єси закінчує твір піснею “І зібрав свої останні сили”:

І зібрав свої останні сили,
Помолився Богу: “Я іду...”
Сам собі він викопав могилу,
Місце визначив під дубом у саду.
Місяць оком у могилу блиснув,
Пам’ятає все це дотепер...
Чисту поміняв собі білизну,
Ліг на постіль тихо та помер.
На могилі повелів писати
Ці слова, де лишнього нема,
Суть життя щоб стисло передати:
“Світ ловив мене, та не спіймав” [5, 107 – 108].

Твір “Цудик” – це музична п’єса для лялькового театру юного глядача, присвячена матері письменника Тетяні Ісаківні. Серед дійових осіб мати, дочка, четверо синів, а також собака Цудик, Півник, Курочка,

Киця та Мишка. Твір є виразно автобіографічним. У ньому в образній формі, доступній для дітей молодшого віку, відтворено події, що справді мали місце в українському селі наприкінці війни.

П'єса написана віршами, що перемежуються короткими прозовими ремарками, котрі уточнюють ситуацію й перебіг подій на сцені, пояснюють їх, доводять до глядачів сутність, яка полягає в тому, що мати заради порятунку дітей від голоду за мішечок прогірклого жита віддала сусідові батькову скрипку. А коли в родині стало зовсім погано з їжею, собака Цудик приніс звідкись в зубах буханець хліба, врятувавши цим самим удову та її дітей від голодної смерті. З цього моменту пес став повноправним членом сім'ї, а коли всі сідали за стіл, мати найперший черпак наливала йому:

Сказала мати, – тому бути так...
І вилила найперший, найповніший
Для Цудика в червоний черепок.
Це був найперший і найголовніший,
Найважливіший від усіх урок.
І повелось відтоді так постійно,
Що Цудик те, що ми, і пив, і їв.
Він був, як всі, як рівний серед рівних,
Серед єдиної голодної сім'ї [5, 119].

Остання п'єса “Пороги” – це чотири діалоги двох сусідок Ліди та Люди з політичних питань, що хвилюють українське суспільство з моменту проголошення незалежності й до наших днів. По суті, кожна з героїнь є репрезентантом одного з можливих шляхів розвитку України: або на інтеграцію в Європу, або на зближення з Росією.

Таким чином, драматургічна творчість Ярослава Кременського представлена різними жанрами: трагікомедія, драма, п'єса. Всі вони мають означення “музична”, що вказує на синтез двох мистецтв – драматургічного й музичного, що відповідає провідним тенденціям розвитку драми в світовій літературі.

Стаття є частиною монографічного дослідження життя та творчості письменника, науковця і лікаря Ярослава Миколайовича Кременського.

Література

1. Біловол Ю. Є. Ярослав Кременський: штрихи до творчого портрету. – Слобожанщина: літературний вимір: Зб. наук. пр. – Луганськ, 2003. – Вип. 1. **2. Галич О. А.** Від Луганських териконів – до зірок Поділля: штрихи до творчого портрета Ярослава Кременського // Освіта Донбасу. – 2003. – № 1. **3. Галич О. А.** Посівальники доби: Література рідного краю. – Луганськ, 2003. **4. Галич О. А.** Народжений українцем // Жайвори над Луганщиною. – Луганськ, 2004. – Ч. II. **5. Кременський Я.** Мандрівочка пахне: Музичні п'єси. – Луганськ, 2005. **6. Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.

Yaroslav Kreminsky's dramatic works are being studied in this article. Special attention is paid to the genre particularities of writer's plays.

УДК 821.161. 2.02 «1925 / 1928»

В. І. Дмитренко

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ АСПЕКТ МОТИВУ САМОТНОСТІ У
ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ
„ЛАНКА”- МАРС**

Уже кінець XIX століття позначений появою у світовій літературі творів, у яких знайшли своє повне або часткове відображення риси екзистенціалізму. „Записки з підпілля” (1864) Ф. Достоєвського називають одним із перших творів, що був позначений впливом екзистенціальних ідей. XX століття виділяється саме тим, що у свідомості багатьох письменників, представників різних літератур, укорінився екзистенціалізм. Цьому сприяло відчуття богокинутості, самотності, приреченості в абсурдному світі, яке або повністю охоплювало письменника, або визначало яскравий творчий етап. Провідними у творчості багатьох митців стали мотиви самотності, тотальної свободи й залежності людини, абсурдності існування. В українській літературі риси екзистенціалізму виокремлюються у творах Лесі Українки й В. Винниченка, а пізніше й багатьох інших митців. Ю. Шерех, ще в середині минулого століття, коли в радянському літературознавстві крім соціалістичного реалізму більше й мови не було про якийсь інший стильовий напрямок, констатував: „Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу” [11, 16].

Творчість літературного об'єднання „Ланка”, що утворилось в 1924 році, а в 1925 переросло в МАРС (Майстерня революційного слова), у залежності від персоналій позначена рисами екзистенціалізму більшою або меншою мірою. Ця проблема була порушена В. Шевчуком у публікації „Людина між свідомістю і природою”, де він зазначив: „Загалом екзистенціалізм „ланчан”, як творчої групи, ще треба вивчити: він присутній не лише в Осьмачки, але і в В. Підмогильного, Є. Плужника, близького до них М.Івченка, в особливому переломленні навіть у І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича” [9, 100].

Концепція української літератури інтегрованої у світовий культурний простір особливо чітко оприявнює потребу суттєвої реінтерпретації минулого художньо-літературного досвіду в нашій

літературі. Оригінальні творчі постаті 20 – 30-х років доводили думку Д. Антоновича про те, що спроможними до „культурного життя і розвою можуть бути тільки ті народи, що здатні сприймати культурні впливи, але сприймати їх активно, перетворюючи й розвиваючи сприйняте далі” [8, 22]. Потужні процеси модернізації національного мистецтва, актуалізації класичної спадщини виявились в з’ясуванні творчих констант письменників, що репрезентують певні літературні угруповання 20 – 30-х років минулого століття. Звернення до екзистенційного аспекту мотиву самотності у творах „ланчан-марсівців” вважаємо актуальною проблемою сучасного літературознавства.

У сучасні літературознавці вже порушувалось питання наявності екзистенціалістського філософствування в творах окремих представників зазначеного вище літературного об’єднання. Так, наприклад, екзистенціальна проблематика В. Підмогильного розглядалася в дослідженнях В. Мельника, Р. Мовчан, С. Луцій, К. Дуба та ін. Екзистенційні й міфологічні інтерпретаційні коди творчості Т. Осьмачки розробляються Н. Зборовською, екзистенціальні мотиви його творчості стали одним із аспектів досліджень О. Піскун і В. Барчан. Екзистенціальне спрямування поетичної спадщини Є. Плужника доведено Г. Токмань. Проте цілісний аналіз спільних творчих констант достатньо талановитих й творчих письменників, що належали до однієї літературної організації ще чекає на своїх дослідників. Дана стаття є спробою автора долучитися до цього процесу аналізом одного зі спільних для всіх „ланчан-марсівців” екзистенційних мотивів – мотиву самотності.

Мета статті: доведення домінування мотиву самотності у творчому світі письменників літературного угруповання „Ланка”-МАРС в контексті екзистенційного дискурсу української й світової літератури.

Свої завдання вбачаємо в аналізі різноаспектності вияву зазначеного мотиву у творчості письменників „Ланки”-МАРСу, з’ясуванні співвіднесеності їхньої інтерпретації мотиву самотності з українським і європейським контекстом літератури ХХ століття, визначенні самотності естетичних принципів митців і одночасно типологічну співвіднесеність їх із загальними всесвітніми тенденціями.

Особистість у екзистенціалістів самотня й самоцільна, її буття – це переважно протидія середовищу, іншому, а також суспільству, державі, які нав’язують свою волю, свої закони й мораль, відчужують її прагнуть перетворити в знаряддя, засіб чи функцію. Ідея самотності й відчуженості особистості є однією з провідних у філософії та літературі екзистенціалізму. Тому у своїй публікації ми звернулись саме до аналізу цього мотиву.

Причиною відокремлення „ланчан” від досить строкатого й, за словами Б. Антоненка-Давидовича, „протоплазматичного” Аспису стали, на нашу думку, перш за все спільні принципи поетики, цінна інтенція до

пошуку спільних структуротворчих якостей української літератури, близькість стильових проявів, перегук основних мотивів творчості. Серед них особливу увагу слід зацентувати на мотиві самотності.

У творчій спадщині В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Є. Плужника, Т. Осьмачки, Д. Фальківського Б. Тенети, М. Галич, Г. Брасюка, І. Багряного домінує прагнення до зображення індивіда в суперечливій суб'єктивно-об'єктивній парадигмі психоаналітичної інтерпретації особистості в екзистенціальному вимірі. Їхня творчість – це конструкція долі й сенсу існування людини, пізнання нею самої себе, дослідження народження людини, яка осмислює трагічність свого статусу істоти, виокремленої з природи, приреченої на відчуження, алієнацію, судомні пошуки єдності з універсумом. Лейтмотив майже всіх творів – самотність, яка змушує людину замикатися в собі й приховувати це страшне тавро людської долі. Досить часто небезпека самоти, гіркота існування штовхає героїв на нелогічні, навіть дивні вчинки. Вони постійно знаходяться в стані самоаналізу, заглиблюючись у приховані нетрі емоційно-психологічних пластів власної екзистенції.

Ліричний герой Є. Плужника боїться не безлюддя, а глухого відчуження людства. Він здатний шанувати „самотність того, хто хоче бути з людьми”. Відчуття самоти виникає на тлі буденної ситуації в поезії Т. Осьмачки. На думку І. Лисенка – „це поезія відчаю, самотності та індивідуалізму. Порівняємо рядки з поезії „Елегія” Т. Осьмачки і „І вийшов на поле...” Є. Плужника:

Немає глибокого неба, мертве...	І вийшов на поле, а поле –
ні поля з ярами, трьохрукий млин...	Тільки на обрії
Чогось забарилась любов віддерти –	Від серця б щирого слова
у вінку із барвінку...	Такий натомлений!
Один я на світі, мов Юда в гаю на вірвовці!.. [5, 30].	Один! [7, 163].

Дослідники визначають посилення екзистенціальної основи третьої збірки Т. Осьмачки „Клекіт” (1929), що стала останньою з виданих в Україні. Одним з перших відгуків на збірку була стаття Ю. Меженка в „Житті й Революції”, який, при загальній негативній оцінці збірки, одразу звернув увагу на певну відгородженість від інших ліричного героя збірки, порівнявши його з орлом: „Клекіт” – це голос орла, що звучить до нас з-під хмарних високостей. Це голос напружений і дикий” [4, 162]. Перманентною ознакою самотності у творах Т. Осьмачки стають божевільні видіння. Душа ліричного героя страждає в пустці та безодні самоти. Природа й паралельно душевний стан героя

сигналізують наближення чогось моторошного, трагічного, непоправного. Особливо чітко оприявлено мотив самотності в поезіях „Голота”, „Не можу пригадать...” , „May soul is dark”. Остання названа за Шекспіром. Цей рядок визначив загальний настрій збірки. „Всепоглинаюча пільма у світі й незупинно наступаюча тьма у душі відбирає всяку надію, безумству подібне – бунтувати проти цих кайданів: все одно впадеш ти „під кригу ланцюгів”. Однак гнівна інвектива вірша „Деспотам” завершується воістину абсурдним, але глибоко усвідомленим, праведним бунтом індивідуальної душі, котра до знемоги змагатиметься проти усього ненависного їй ворожого світу. Образ катованої, але духовно непереможеної людини вражає своєю монументальністю” [1., 11]. На думку Ю. Коваліва ліричний герой збірки „Клекіт” вражає „екзистенціальною закомплексованістю на безвихідну самотність у зловорожому світі [2, 35].

Остання, п’ята оригінальна збірка поезій Т. Осьмачки „Китиці часу”, на думку Н.Зборовської, – „це молитва перед ідолом немилосердного божества Самоти” [1, 21]. Самотність мислиться як доля митця. Поету немає місця серед людського світу, багатолюддя. Його душа, вознісися в духовні небеса, споглядає свою чисту самоту, втілюючись у Слово...

Тодось Осьмачка дуже близький до екзистенціалістів, які істинне буття людини бачили як „буття до смерті”, як буття без надії на вічність – без Бога. Ця екзистенційність самоти людини, яка не може поріднитися з Богом, не може врятуватися в Ньому, в його Всевишній силі, розкривається в поезії „Ніч і день”:

Коли я дивлюся на розп’яття
В самоті тужливій і безлюдній,
то мені душа говорить,
що Спаситель із Хреста свого
й на хвилиночку не сходив.

Бог Осьмачки – не воскрес! Він разом з хрестом, вічно розіпнутий, висить над людським світом. Тому він – не Бог всесильний, а значить, ні до кого звернутися і ніде шукати порятунку нещасній душі. Цим не воскресінням Бога, власне, й завершується безнадійне коло самотньої людини:

І тепер я вже й не знаю,
Кому серцем припадати, [1, 23].

Особливо екзистенцій ним почуттям самотності наповнена перший прозовий твір Т. Осьмачки – повість „Старший боярин”. „Екзистенцій ний код формує сповнена розпачливої сили експресивна лексика, котра має передати стан душі, що сахнулася від раптового усвідомлення грізного року приреченості на смерть, містичного жаху безпритульності, малосильності людини супроти космічної могутності. Свідомість героя збурена „неміренністю” всесвіту, бо через неї людська

душа носить довічний тягар – почуття непотрібності, недоречності людини у цьому безмірі, де все безслідно пропадає [1, 34 – 35]. Це чітко окреслено автором у тексті твору через показ внутрішньо-психологічного стану Гордія Лундика: „Він відчув безодню світову як продовження тієї пустки життєвої, серед якої його маленьке серце билося тривогою, чуючи свою приреченість, мабуть, їй, уже світовій пустелі. З’явилося дике бажання схопитися й бігти до тітки. І коли там двері заперті, то сказано гнатися через поле, поки не зустріне якусь людину, може дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: „Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми такі манюсенькі-манюсенькі... і роковані на поталу комусь страшному і незбагненому... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого ества і мого аж до останнього нашого зітхання...” [6, 30].

Самотність Т.Осьмачки, на думку Н. Зборовської, „передусім екзистенційно-українська, обумовлена названим в „Думі про Зінька Самгородського” прокляттям народження – *не людиною, а українцем* доля закидає у світ, прирікаючи на блукання, на німий велетенський простір у якому немає де притулитися” [36, 21]. Саме такою є причина самотності Костя Горобенка з повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть”.

Сприйняття дійсності в окремій категорії без взаємозумовленості іншої породжує свідомість дисгармонії світу і почуття трагічності людського існування. Це почуття роздвоєності „розірваності” буття має багату європейську традицію (ідеалізм і дистильована духовність Гельдерліна, крайній біоцентризм Ніцше). Ідея індивідуалізації як внутрішнього драматизму. За Юнгом, цілісність психіки визначає „Самість” (це та тотальна особистість, якою ми є насправді, вона охоплює як весь обсяг нашого свідомого, так і без свідомого життя. Порушення динамічних стосунків між полярними сферами психіки може відбутись тоді, коли одна з них почне ігнорувати іншу, тобто людина буде ототожнювати себе з однією стороною свого ества, заперечуючи іншу.

Ліричний герой Є. Плужника – це особистість, яка здатна підноситись над собою й над усім просторово-часовим світом для самопізнання й світопізнання, але й він боїться не безлюддя, а глухого відчуження людства. Це чітко розкривається в поезії „Туман стіною...” з його другої збірки „Рання осінь” (1927):

Таке безлюддя! Скільки не гукай –

Лиш під ногами стогне мокра глина...

А що як справді вся вона така –

Закохана в електрику країна? [7, 263].

Відчуття самоти виникає на тлі буденної ситуації

Поезія Т. Осьмачки, за словами І. Лисенка, „це поезія відчаю, самотності та індивідуалізму” [3, 11].

Ліричний герой втратив єдність з природою, із соціумом і залишився сам на сам зі своїм внутрішнім світом у ворожому йому світі зовнішньому. Причини болісної самотності своїх героїв намагаються віднайти у своїх поезіях В. Ярошенко й Д. Фальківський. Досить рідко, на відміну від творчості Є. Плужника, самотність виступає як етап зосередження на власному бутті, можливість поглянути на персональну конечність у світлі філософського бачення часово-просторового континууму, психологізованого простору ліричного „Я”. Квінтесенція умонастроїв більшості їхніх поезій – це трагедія самотньої душі.

Мотив самотності є провідним і в прозовій спадщині „ланчан-марсівців”. Це „Історії пані Ївги” й „Собака” В. Підмогильного, „Тук-тук...” та „Справжній чоловік” Б. Антоненка-Давидовича, „Небела” та „Друкарка” М. Галич, переважає він і в оповіданнях Г.Брасюка та Б. Тенети, романах І. Багряного. Екзистенціалістський герой названих митців подібний до людини з філософського трактату „Або-або” С.К’еркегора, де йдеться про „самотню, саму на себе кинуту людину”, що стоїть у „безмірному” ворожому світі, який позначений нерозумінням. Герої зазначених вище творів у хаосі невизначеності, всезагальної відчуженості, пошуку життєвого шляху стають самотніми, роздвоєними, дезорієнтованими. Найчастіше – це дисгармонійні особистості, що знаходяться в конфлікті з самими собою. Однак спостерігаємо й неоднорідність змістового наповнення категорії самотності. Криза людської особистості, яка не може знайти рівновагу між „життям у собі” і „буттям у суспільстві” – це провідна тема світової літератури початку ХХ століття, яка, на думку К. Ясперса, пояснюється несумісністю людської природи й цивілізації. У творчості „ланчан-марсівців”, як і деяких інших українських письменників, відчуття кризи підсилюється втратою національної та особистісної само ідентифікації людини під тиском тоталітарної системи. Основний тип героя в їхніх творах – це самотня, приречена, зайва людина. Закинуті у міжчассі, чужі в новому для них світі герої письменників часто бачать вихід у самогубстві або гинуть з якоїсь іншої причини не змігши реалізувати себе. Це Остап Шаптала з одноіменного твору В. Підмогильного, Ольга з повісті Г. Брасюка „В потоках”, Петро з новели „Безробітній” Б. Тенети, Гусятинський з повісті „Тук-тук...” Б. Антоненка-Давидовича та ін.

В. Підмогильний вважається одним з найкращих перекладачів з французької мови в 20 – 30-х роках. Тому дослідниками неодноразово підкреслювались і аналізувались впливи європейської літератури на його творчість. З різних джерел відомо й про його студювання набутків філософської думки того часу. Робота над перекладом роману одного з провісників екзистенціалізму Андре Мальро „Умови людського існування” не могла не позначитись на художньому світосприйнятті В. Підмогильного в останньому його творі „Повість без назви”.

В. Шевчук навіть порівняв героя цієї повісті Пашенка з пізніше створеною драмою А. Камю „Калігула” [9, 363].

Однак наближення до європейської літератури не було епігонством чи сліпим наслідуванням „ланчан-марсівців”. Скоріш за все ми спостерігаємо в кращих їхніх творах своєрідний синтез національного й модерного європейського. Художнє усвідомлення самотності у творчості майстрів слова укорінено в ментальний ґрунт української нації, проте тісно пов’язане з надбаннями світової духовної скарбниці й репрезентують високий потенціал нашої літератури. Тому дослідження творчих досягнень письменників „Ланки”-МАРСу має відбуватися в широкому світовому контексті.

На жаль, більшість представників літературного об’єднання „Ланка”-МАРС були знищені комуністичним режимом, тому ми не можемо говорити про те, яке переломлення знайшов би мотив самотності в їхній зрілій творчості. Однак у тих письменників, із зазначених вище, які за тих чи інших обставин продовжили свою творчу діяльність можемо виділити мотив самотності як провідний у більшості їхніх творів. Ним позначений роман Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою”. Екзистенційне відчуття самотності, огненного кола, що оточує людину в абсурдному світі, наскрізним лейтмотивом проходить через увесь текст роману І. Багряного „Огненне коло”. Про його вияви у творах Т. Осьмачки мова вже йшла.

Отже, відчуття загубленості й самотності визначає душевний стан героїв ліричних і прозових творів письменників, що належали до літературного об’єднання „Ланка”-МАРС. Екзистенціальне бачення світу й себе в ньому є основним для більшості творів, зазначених вище письменників. Багато в чому художнє вираження екзистенціалістських ідей у „ланчан-марсівців” сполучається з глибоко філософськими ідеями К. Ясперса, М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра та інших, однак варто говорити лише про типологічні збіги й спільний ідейний конгломерат. Екзистенціалізм українських письменників глибоко закорінений в їхній ментальності, має національну культурну традицію, пов’язану не лише з творчістю В. Винниченка чи Лесі Українки, але й з філософією Г. Сковороди й П. Юркевича. Крім того таке світовідчуття митців породило саме ХХ століття, яке стало багато в чому межовим для людства. Тому самотність є одним із провідних мотивів творчого світу письменників літературного угруповання 20-х років минулого століття „Ланка”-МАРС, аналіз екзистенціалістського дискурсу творчості яких ще чекає на свого дослідника.

Література

1. **Зборовська Н.** Танцююча зірка Тодося Осьмачки. К., – 1996 .
2. **Ковалів Ю.** Українська поезія першої половини ХХ століття. – К., 2000.
3. **Лисенко І.** Поезія самотності та індивідуалізму // Березіль. – 1995. – № 5 – 6. – С. 9 – 12.
4. **Меженко Ю.** „Клекіт”. Нотатки про третю

книжку поезії Тодося Осьмачки („Маса”, 1929) // Життя й Революція. – 1929 – № 4. – С. 159 – 165. **5. Осьмачка Т.** Поезії – К.: Рад., 1991. **6. Осьмачка Т.** Старший боярин // Осьмачка Т. Поезії. Повісті. – К., 2002. – С. 29 – 128. **7. Плужник Є.** Поезії. – К., 1998. **8. Українська культура.** Лекції за ред. Д. Антоновича. – К., 1993. **9. Шевчук В.** Людина між свідомістю і природою // Кур’єр Крив – басу. – 1998. – № 99 – 100. – С. 91 – 116. **10. Шевчук В.** Екзистенціальна проза Валеряна Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валерян Підмогильний: текст та конфлікт інтерпретацій. – К., 2003. – С. 353 – 366. **11. Шерех Ю.** Року Божого 1947 // Нові дні [Торонто]. – 1951. – Ч. 15. – С. 13 – 27.

The motive of the loneliness of the writers’ works, who belonged to the literary organization “Lanka” is concerned in the article. Later this organization transferred info “MARS”. The resume is made on the thing, which is the united and the main element in their creative heritage.

УДК 821.161.2–1.09+929 Калинець

Т. О. Кулініч

ПОДОЛАННЯ СМЕРТІ АВТОРА В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Інтертекстуальність є однією з основних проблем сучасного літературознавства. Розгляд різноманітних питань крізь призму інтертекстуальності дає змогу відкрити нові аспекти їх дослідження. Таким питанням, наприклад, є авторство твору.

Як зазначає Ямпольський, „традиційне мистецтвознавство, з його пієтетом до автора, завжди прагнуло приписувати всі інтенції лише творцю тексту або самому тексту як іманентному утворенню” [1, 35]. Уперше руйнування цієї традиції відбулося в роботах М. Бахтіна. Дослідник висунув ідею тексту як поля трансформованих смислів, утвореного між автором та читачем. Читацька робота при цьому невіддільна від намірів автора: голос автора не має жодних переваг перед голосами персонажів, а читач може розглядатися як повноправний співавтор тексту.

Подібно до того, як у теорії діалогізму текст був полем зштовхування різних світоглядів, у роботах Барта текст розглядається як поле змішування різних видів письма. „Скриптор, що замінив автора, несе в собі не пристрасті, настрої, почуття чи враження, а лише такий неосяжний словник, з якого він і черпає своє безупинне письмо, лише

життя наслідує книгу, і книга сама зіткана зі знаків, сама наслідує щось вже забуте, і так до безконечності” [2, 388-389]. М. Липовецький та В. Марчок пропонують трактувати ідею Барта як констатацію „смерті” певного типу авторства, способу створення текстів та уявлення про них. На протигагу „невинному” уявленню про автора як творця тексту, від якого залежить його цілісність та оригінальність, приходиться „усвідомлене” розуміння автора-скриптора, який може лише брати участь у діалозі різних точок зору.

Отже, категорія авторства у постмодерній літературі невідворотно змінюється, і оцінка цих змін далека від однозначної. Зведена до гри взаємодія читача з текстом викриває недосконалість тексту: йому обов’язково потрібен реципієнт для завершення, переписування, доповнення. Текст не спроможний самовідтворюватися, він перестворюється при кожному прочитанні, перетворюється на умовність, не породжує оригінального сенсу, а лише комбінує уривки, цитати, коди. Порівнюючи Текст та Твір, Л. Стринаглюк серед інших рис зазначає і таку: „Текст виключає невимовність (означуване, що не піддається найменуванню), а також заглибленість у національну, культурну, релігійну традицію” [3, 77]. У процитованій статті дослідник полемізує з позицією Барта щодо тексту та намагається довести переваги традиційного естетичного вектора „від тексту до твору” на матеріалі творчості Ігоря Калинця. Одним з важливих доводів існування творчого доробку Калинця як Твору, а не Тексту, є синтез життя і поезії, яким власне і є його творчість і який дає їй можливість „вийти за межі голої текстуальності” [3, 78]. Стринаглюк наводить визначення твору як сукупності образів, системи художніх висловлювань, яка складає художнє повідомлення [3, 79]. Погоджуючись із дослідником, пропонуємо розвинути його думку та розглянути творчість митця як таку сукупність, що може розглядатися як мікросвіт, текстова реальність.

Потребує пояснення вибір творчості Ігоря Калинця для аналізу рис постмодерної поетики. Дослідники дискутують з приводу приналежності Калинцевої поезії до певної течії: називаються шістдесятники, постшістдесятники, київська школа, традиціоналізм. Проте творчість Ігоря Калинця характеризується рядом рис, що дають можливість зарахувати її до постмодерної. Зокрема, в ній простежуються виразні барокові мотиви.

Стиль бароко особливо повно розвинувся в Україні та серйозно позначився на всьому подальшому культурному процесі. Цей факт відзначається багатьма дослідниками: Д. Чижевський говорить про те, що доба Бароко сформувала українську історичну долю, А. Макаров відзначає глибокий зв’язок барокового мистецтва та національного духу [4, 218], Н. Городнюк згадує про постійні для української культури рецидиви барокового семіозису, що не збігаються у часі з історичним Бароко, а також застосування принципів барокової поетики [5, 7]. З 60-х

рр. ХХ ст. на позначення таких „рецидивів”, зокрема для аналізу особливостей творчості М. Гоголя, П. Тичини, М. Бажана, Э. Плужника, М. Куліша, почав уживатися термін „необароко”. Подальший розвиток літературознавства продемонстрував зближення термінів необароко та постмодернізм: європейські дослідники схильні використовувати ці терміни як синоніми, вітчизняні науковці визначають необароко як один з напрямів постмодернізму.

Одним з перших на бароковість поезики Калинця звернув увагу Д. Гусар-Струк у передмові до „Невольничої музи”: „Ще в „Поезіях з України” Калинець назвав себе „спудеєм”, а свою збірку „вертепом”. Тепер Калинець знову пише вірші, як спудеї-поети в час українського бароко. Віршування тоді було знаком освіченості і вправності в риторичності” [6, 16]. Барокові риси відзначив і Ю. Шерех, звернувши увагу на портретність лірики та „непобориме прагнення поета групувати свої твори в цикли, багато з них навіть формалізовані як такі, перенумеровані” [7, 113]. Порівнюючи Калинцеві віршові цикли із попередниками, Шерех вказує на їх особливу складність, різноманітність зіставляваних предметів. Проте ця різноманітність підпорядковується ідеї, яка врешті поглинає окремі образи. Цей принцип Шерех називає „альхімічним” [7, 114]. Золотом, здобуванню якого власне підкорено цей альхімічний процес, стає створення поетичного світу, що існує в текстовій реальності.

Матеріалом створення цього світу стає метафора, зокрема інтертекстуальна метафора. Побудові нової реальності передують відмова від існуючої, її руйнування.

Перша частина поезій, написаних до заслання, об’єднана у збірку „Пробуджена муза”, представляє собою послідовне відчуження від світу. В перших збірках автор на перетині власного тексту з елементами фольклору, слов’янської міфології, народних вірувань створює мікросвіт, повністю замкнений у минулому. У наступних збірках ліричний герой залишає межі цього замкненого світу для того, щоб зустрітися із світом реальним, і відчуває його несправжність. Поле створення інтертексту тут виступає вертепне дійство, наслідком є створення світу-вистави. Відчуття чужості навколишнього світу наростає до появи екзистенційних мотивів. Реальність послідовно руйнується шляхом включення до претекстів елементів публіцистичних творів, документів, псевдоцитат. Остаточне відмежування ліричного героя від реальності відбувається в останніх збірках першого періоду. Основним передтекстом цих віршів виступає Новий Завіт. Ключовим поняттям для розшифрування образів є „гріх байдужості до вогню”. „Вогонь” – з уточненням в інших збірках „терновий вогонь” – цей дух і одухотворення, відчуття приналежності до нації. Уражені гріхом байдужості люди та реальність перетворюються на фікцію. Єдиною справжньою реальністю стає простір Нового Завіту з новими персонажами.

Друга частина, структурована під назвою „Невольнича муза”, це поезія, створені під час ув’язнення і заслання. В цій частині автор послідовно розробляє текстову гіперреальність. Світообраз побудований з різних гетерогенних кодів. На перетині із творами живопису та музики виникає візуальна та аудіальна складова нової реальності. Інтертекстуальні зв’язки із написами-графіті на стінах Софіївського собору дозволяють реальності прорости в історію. Цикл „України” формує текстовий перетин із культурними, історичними, географічними особливостями українських областей: Закарпаття, Буковини, Покуття, Галичини, Волині, Поділля. Таким чином текстова реальність отримує географічні межі. Значну роль в моделюванні реальності відіграють тексти-знаки: знаки Зодіаку, числа, літери, камені. Використовуючи їх символічне значення, перекодовуючи його крізь призму національної самосвідомості, автор формує тонкий світ своєї реальності, її метафізичну складову.

Твори Ігоря Калинця можна схарактеризувати як підпорядковані певній метафізичній ідеї: створення простору для існування ідеальної держави, духовної України, „країни колядок”. Перетворюючи аморфність тексту на чітку структуру твору-реальності, І. Калинець долає втрату авторства, стаючи творцем.

Література

1. Ямпольский М. Память Тиресия. – М., 1989. **2. Барт Р.** Избр. работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. **3. Стринаглюк Л.** Поезія І. Калинця: Від тексту до твору // Молода нація. – Вип. 5. – К., 1996. **4. Макаров А.** Світло українського Бароко – К., 1994. **5. Городнюк Н. А.** Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти: Дис. ... канд. філол. Наук: 10.05.01. – Дніпропетровськ, 2003. **6. Гусар-Струк Д.** Невольнича муза, або Як „орати метеликами” // Калинець І. Невольнича муза. Вірші 1973 – 1981 рр. – Балтимор – Торонто, 1991. **7. Шерех Ю.** Про двох поетів з княжими іменами // Сучасність. – 1992. – № 4.

The phenomenon of “author’s death” in postmodern literature is considered in the article. This feature is overcome by creation of hypertextual reality in the poetry on Ihor Kalynets...

О. А. Лапко

**СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ У ТВОРАХ ТОДОСЯ
ОСЬМАЧКИ (АСПЕКТ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ
АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ)**

Художня модель просторово-часового континууму, позначена авторською суб'єктивністю, репрезентує певний погляд на зображуване, стає значущою складовою концептуальної картини світу, втіленої у творі [1, 60]. Функцію моделювання художнього часопростору виконує суб'єкт мовлення – репрезентант авторської свідомості у внутрішньотекстовому вимірі. Його оприсутнюють аксіологічне осмислення просторових об'єктів, що потрапляють до поля зору суб'єкта свідомості, значущі для нього часові орієнтири, застосовані засоби фіксації часу, а також специфіка структурування часу і простору, які в сукупності і формують суб'єктивовану просторово-часову модель. Аналіз просторово-часових характеристик (у тому числі й особливостей структурування часу й простору), що актуалізують свідомість суб'єкта мовлення, допомагає виявити втілений у творі ракурс бачення, а отже, може становити один з етапів вивчення об'єктивації авторської свідомості в художньому тексті.

Автори розвідок, присвячених творчій спадщині Т. Осьмачки (зокрема Н. Зборовська, О. Слоньовська, С. Чернюк), торкаючись питання хронотопічних характеристик повістеві прози, фіксують особливості членування художнього часу і простору, однак майже не включають їх у систему хронотопічних уявлень оповідача. Метою нашої роботи є спроба виявити специфіку аксіологічного осмислення часових орієнтирів і дослідити структуру художнього часу на матеріалі всього масиву епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки та з'ясувати, яким чином вони позначаються на витвореній суб'єктом мовлення моделі просторово-часового континууму.

Лінійно-хронологічний відлік часу епічної фабули Осьмаччиних повістей "Старший боярин", "План до двору" і "Ротонда душогубців", поем "Поет", "Дума про Зінька Самгородського" і "Міщани", оповідання "Психічна розрядка" розгортається у вимірі історичного часу так само, як просторові координати зображених подій "вписано" в реальний географічний простір. Конкретна епоха впізнається не лише завдяки відтворенню історико-культурних реалій; окреслюючи часові координати, суб'єкт мовлення вдається і до безпосереднього датування, і до непрямого – через співвіднесення з історичними подіями. На початку повісті "Старший боярин" визначено точку відліку фабульного часу – "Року 1912-го, червня 15-го..."; у повісті "План до двору" датуються події епілогу ("Року 1936-го, в кінці січня, в неділю..."), а час основної дії –

1934 – 1935 роки – указується опосередковано; до 1930 – 1931 років віднесені події "Ротонди душогубців". Своєрідним часовим маркером у повісті "Старший боярин" стають згадки про В.Винниченка. За словами С. Чернюк, окрім дати, саме вони "визначають історичний час перебігу подій" [2, 70]. У цьому творі фабульний час прив'язано до певної історичної події – виборів у IV Думу ("І з'їхалися тоді із всієї Смілянщини у Смілу священики, дякони і дяки вибирати представника у четверту російську державну Думу" [3, 40]). Щоправда, ця опосередкована конкретизація у сполученні з датою на початку повісті виявляється очевидним анахронізмом: реальний час виборів у IV Думу – осінь 1912 року, а згідно з хронологією фабульних подій повісті "Старший боярин" між трагічною загибеллю дружини о. Дмитра Діяковського, яка сталася під час його чотиримісячного перебування в Петербурзі в ролі члена Думи, і 1912 роком має минути "років з вісім". Як бачимо, поводження з історичними реаліями є досить вільним, що, однак, не порушує загальної співвіднесеності зображених подій з конкретною історичною епохою.

Біографічний час оповідача, як і фабульний час епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки, корелює з історичним. Відступи-"рефлексії" "Життя, життя, ти хвилями без краю" ("Поет"), "Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священичих садиб", "Ох, як я любив вас, священичі садиби в Україні" ("Старший боярин"), де актуалізовано біографічний хронотоп суб'єкта мовлення, відтворюють певні трансформації суспільних реалій, що вказує на перебіг історичного часу і надає часовій позиції оповідача історичної визначеності. Зокрема, наполегливе акцентування занепаду української священичої садиби як факту минулого (священичі садиби "колишні", "зниклі з лиця землі", "вже позникали") у відступах-"рефлексіях" наратора повісті "Старший боярин", співвідносячи часову позицію суб'єкта мовлення з історичним часом, дозволяє говорити про значну темпоральну дистанцію: події твору, датовані 1912 роком, подаються в історичній ретроспективі, з відстані кількох десятиліть.

Лінійно-хронологічний відлік фабульного часу в більшості досліджуваних творів Т. Осьмачки є доволі деталізованим. Уживаючи в ролі фіксаторів часу назви місяців, днів тижня, частин доби, відлік годин, прикмети сезонів року, сезонних сільськогосподарських робіт і вказуючи відтинки часу між подіями, оповідач докладає зусиль, щоб якомога точніше відтворити перебіг календарного часу й увиразнити часову локалізацію зображуваного (щоправда, іноді допускає анахронізми).

Співвіднесений з історичними реаліями художній час і "прив'язаний" до реальних географічних об'єктів художній простір епічних та ліро-епічних творів Т. Осьмачки конструюють образ українського світу – територіально окреслений (як правило, це Черкащина і Київ), зумовлений історичною дійсністю першої половини

XX століття. Проте дослідники творчості Т. Осьмачки заперечують пріоритетне значення цієї локальності. За словами І. Смоля, "хоча такі його твори, як "Ротонда душогубців" чи "Плян до двору" або "Старший боярин" вказували б на те, що Осьмачка творив з очима, зверненими до рідної землі, епіцентр його творчої уяви зовсім інший, не льокальний, яось високо над землею, над плянетою, він у космічних просторах..." [4, 45]. Подібне тяжіння до позапросторовості і позачасовості помічають Ю. Шерех [5, 236, 238] та Р. Мовчан [6, 62] у повісті "Старший боярин". Без сумніву, за історико-географічною локальністю, властивою просторово-часовому континууму Осьмаччиних творів (не лише повісті "Старший боярин"), відкриваються глибинні структури, що сприяють універсалізації зображуваного. Очевидно, саме вони у сфокусованому вигляді виражають суб'єктивний момент, привнесений свідомістю носія мовлення.

В епічних і ліро-епічних творах Т. Осьмачки актуальним для оповідача є виокремлення певних "точок" у часовому плині, які позначають сакральний святковий час: Великдень, Різдво, Зелені свята. Образи, що своїм джерелом мають уявлення про сакральний час (наприклад, "радісна, як великодні дзвони, відповідь" [3, 95]; "шалено радісна і світла містерія ночі похожа на великодню відправу" [7, 9]), за емоційним забарвленням контрастують із переважно похмурою, тривожною, трагічною тональністю оповіді. Їх специфіка зумовлена тим ритуально-міфічним й індивідуально-екзистенційним сенсом, якого суб'єкт мовлення надає сакральним "точкам" часового плину. У поемі "Поет" міфічний вимір великодньої ночі втілює картина пекла, де пробита демонами крицева куля "знов на сатані / збігається у гуркоті судомнім" [8, 50], лише в церквах пролунає звістка про воскресіння. Сенс великоднього ритуального дійства, таким чином, витлумачується як стримування пекельних сил. Мотив Великоднього свята, що дає відчуття перемоги над "смертним жахом", з'являється в монологіх Степана Чички ("Поет") і Олени Щоголевої ("Ротонда душогубців"). Голос тиші, яка озвалася до Гарасима Сокири на Зелені свята ("Психічна розрядка"), "аби людська душа не чула самоти і не боялася" [9, 24], в екзистенційному вимірі знаменує мить перемоги над самотністю. Отже, сакральний час уявляється таким, що уможлиблює "вихід" за межі екзистенції, тобто подолання самотності, відчуття приреченості і страху смерті. Різдвяне ритуальне дійство – предмет оповідачевго відступу-"рефлексії" "Життя, життя, ти хвилями без краю" ("Поет") – в індивідуальному вимірі суб'єкта мовлення набуває значення точки опори, яка дозволяє протистояти всеохоплюючому відчаю. У такому контексті видається цілком закономірною особлива увага оповідача до проявів ритуальності (зокрема, перелік великодніх святкових страв у творі здійснюється двічі). Центральний персонаж повісті "Старший боярин", розглядаючи замах на ритуальність як загрозу для національного буття, приходиться до

розуміння значущості ритуально-звичаєвої системи, що є "способом самоорганізації суспільства і найефективнішою формою його самозбереження" [10, 310].

Проте осягнення ціннісного смислу сакрального часу накладається на гірке усвідомлення його невинної нівеляції. Відступ-"рефлексія" оповідача "Життя, життя, ти хвилями без краю" ("Поет"), де сакральний час Різдва зображений в історичній ретроспективі, забарвлюється загострено тужливим відчуттям втрати. Степан Чичка, герой поеми "Поет" (зауважимо, що саме в цьому творі сакральний час набуває значення сюжетотворчого чинника), говорить про профанацію тих часових "точок", які через ритуальність уможливають "доторк" до трансцендентного ("...але харцизи, що в чеки на звіті, / украли в бідних Бога й сатану, / і стала й смерть у нас така плюгава, / як і життя і вся його неслава..." [11, 46]). Саме на Різдво відбувається влаштована чекістами розправа з рідними Свирида Чички, відтак набуває граничного вияву профанація сакрального часу, осмислювана як руйнування українського світу в його духовному вимірі.

Художній часопростір епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки підпорядкований добовому ритму, причому циклічна зміна дня і ночі стає однією з найбільш вагомих темпоральних характеристик. Добовий ритм набирає особливої значущості в організації художнього часу повістєвої прози, зокрема в "Старшому боярині", де, за висловом Н.Зборовської, "часопростір розколотий на День і Ніч" [12, 31]. Виступаючи не лише елементами конструктивного часу, день і ніч набувають конотаційного значення, репрезентованого тією емоційною домінантою суб'єкта свідомості (оповідача або персонажа), яка сполучається з відповідними засобами часової локалізації. Суб'єкт мовлення фіксує опозиційність хронотопів дня (ранку) і ночі (вечірньої пори) найчастіше за допомогою мікрообразів, що формують звукову гаму. У повісті "Старший боярин" "звучання" ночі утворюють пісня, сповнена "несосвітненого жалю", тріск хреста на церковній бані, що "продзвенів як смертельний постріл по всіх розлогах ночі" [3, 9], дзеленчання скла з розбитого вікна церкви (два останні мікрообрази характеризують ірреальний простір Гордієвих нічних видінь), тріск зламаного "незапечатаною душею" могильного хреста на кладовищі – як цілком імовірний звук ночі. Схожі деталі слухового сприйняття створюють образ буряної ночі в поемі "Поет": "страшно лопотіли дахи", "брязкали замки об цеглу стін", "вили виводи, як вовчий згін", "вітрами захлинався й бевкав дзвін" [8, 175]. Але найчастіше атрибутами ночі виступають крик сича ("Старший боярин", "Поет") або сови ("План до двору") та собаче виття ("Старший боярин", "План до двору", "Поет"). Обидві акцентовані звукові деталі через свою усталену семантику передбачають інваріантне прочитання.

Доволі одноманітному "звучанню" ночі у творах Т. Осьмачки протиставляється багатоголосся, яке становить звукове наповнення денного (або ранкового) простору: "Луна від людських розмов і крику пастушків, від мекання овець та іржання коней, реву волів та корів йшла в поле зо всіх царин села мальовничим звучанням ... видно було як красувалися жита, і стояли густі зелені пшениці, над якими звисали кібці й звеніли жайворонки. А їм знизу, здавленою луною відповідали перепелиці хававканням... Дикі качки та лиски з польових озер криком. І лисиці, скликаючи лисенят гавкітливим ляцанням... А бджоли, оси і джмелі тягли через поля свою окрему, гостру і тужливу прекрасну мелодію..." [3, 13 – 16]. Поліфонія пташиних голосів – домінанта звукової гами дня (ранку) – подається найчастіше в нерозривній єдності з образом сонця або сонячного проміння чи світла, осмислюваній оповідачем як "тотожність" деталей зорового і слухового сприйняття ("Здавалось, що кінець кожного сонячного проміння був горобець. Що кожний промінь кричав своїм кінцем маленьким сіреньким, але могутнім енергією горобцем" [7, 75]). Слід зауважити, що образ сонця або сонячного світла домінує серед деталей зорового сприйняття, фіксованих свідомістю оповідача при моделюванні часопростору дня.

Обидва комплекси звукових мікрообразів пов'язані з емоційними домінантами суб'єкта свідомості, що супроводжують розгортання хронотопу дня і хронотопу ночі. Значущість деталей слухового сприйняття у створенні емоційного тла зображуваних подій відзначає Н. Зборовська: за її словами, у "Старшому боярині" "напруження зростає через містичну силу звуку" [12, 31], а в повісті "План до двору" саме звукове оформлення передає "задуху моторошності" [12, 40]. У досліджуваних творах Т. Осьмачки звукова гама набирає властивості детермінувати емоційний стан центрального персонажа. З криком сича ототожнюється нічна тривога головного героя повісті "Старший боярин" ("Першим возвісником неспокою був сич" [3, 33]). Лунає тужливий північний спів – і "в Гордієвім єстві всі почуття притаїлися, і моторошний холод обхопив тіло..." [3, 9]. Крик сича, як і цей спів, ініціює розгортання ірреального хронотопу Гордієвого видіння, перетворюється, як і собаче виття, на репрезентант певної настроєвої домінанти ("А сич, не перестаючи, з містичним смутком голосив над селом..." [3, 36]; "...аж на Натягайлівці вила собака, зачаровуючи моторошністю всі нічні речі" [3, 59]). Нічний звук – розпачливий крик зайця, що "сумно-тужливою луною прокотився над яром аж у село" [7, 28], – у повісті "План до двору" зумовлює відступ-"рефлексію", де властивий оповідачеві ракурс бачення (сприйняття ночі як небезпечного, "чужого" часу) набуває експліцитного вираження. "Моторошне виття" собаки невдовзі після крику зайця дістає "фатально-символічне пояснення" [12, 40], так само підсумоване оповідачевим відступом-"рефлексією". Антропоморфізуючи світ, суб'єкт мовлення переносить на

нього власну здатність відчувати приреченість й екзистенційну самотність, вираження яких убачає в згаданих нічних звуках.

Наскільки ніч асоціюється з тривогою, страхом, "задухою моторошності", настільки ж день в уяві оповідача постає сповненим радості й щастя. Антитезою нічній тужливій пісні в повісті "Старший боярин" є радісний спів молодиці, що лунає погожого сонячного ранку. Крізь призму "денних" настроїв суб'єкт мовлення сприймає пташині голоси ("Пурхали через дорогу задрипані в ранковій росі маленькі пташки з жовтими черевцями і пищали так радісно, неначе тішилися з несподіваної купанки" [3, 88]). Позитивна конотація звукових і зорових деталей часопростору дня дістає підтвердження завдяки безпосередньо вираженій емоційній домінанті, яка супроводжує відповідні картини ("Радісний і щасливий день хліборобського відпочинку!" [3, 13]).

На противагу ночі, часу активізації інфернальних сил, – а саме вночі відбуваються зіткнення з демонічним Маркурою Пупанем ("Старший боярин"), ірреальна зустріч Магули Гатайшки з "чорним чоловіком" ("План до двору"), мають місце зібрання катів у підмосковній ротонді й "сеанс" Парцюні ("Ротонда душогубців"), моторошна пригода старого Юхима ("Поет") тощо, – день підпорядкований владі божественного начала, уособленого образом сонця. Із ним пов'язані найсвітліші переживання оповідача, втілені в зображеннях антропоморфізованої природи, на яку поширюється відповідний емоційний стан, а також сама здатність сприймати сонце як божество ("...небо, трава, дерева і птахи були повні свіжої радості, що зійшло сонце. А горобці, найбільші в світі огнепоклонники, просто були шалені..." [7, 75]). Отже, у свідомості суб'єкта мовлення день набуває якостей такого часу, коли все "блаженно доброзичливе і людському серцю й людській думці" [3, 29]. Слід зауважити, що подібне сприйняття дня (а відповідно, і сонця) властиве ліричному суб'єкту поезії "Повнота" (у збірці "Із-під світу" – "Пелюстки"), написаної, за словами В. Барки, у "формі молитви сонцепоклонника" [13, 72], у не звичній для ліричних творів Т. Осьмачки урочисто-величальній, радісно-піднесеній тональності: пелюстки-дні квітки-сонця "серцю надихають найтеплішу думу / про невмируще щастя та любов" [8, 276].

Антитетичність дня і ночі об'єктивується у сприйнятті межі між ними, що осмислюється як зміна модусу буття людини і світу. Так, саме з початком "білого дня" відчуття безпорадності, уособлене образом "такої гупої ночі, коли навіть перші півні бояться подати глас" [7, 107], у душі Мархви поступається ясності й легкості ("План до двору"). Проте картині заходу сонця свідомість оповідача надає тривожної, зловісної тональності, яка дістає вираження завдяки порівнянню: вечірні тіні – "неначе пальці тієї тьми, що втягала в свою середину обкладене вечірньою міддю сонце" [14, 137]. Умовно розмежовуючи день і ніч, звуковий мікрообраз – спів півня – не лише виступає фіксатором

циклічного часу, але й включається до числа деталей слухового сприйняття, осмислюваних у системі опозиційного відношення. У такому контексті саме він "трансформує" модус буття світу й людини: із криком півня зупиняється наступ інфернальних сил (зникає повсталий із пекла Маркура Пупань, повертаються у свої гроби вішалники, настає переломний момент у протистоянні Івана Нерадька і "вішалника" – комісара Тюріна), звільняючи від нічних тривог, розвіюються враження від моторошних видінь Гордія Лундика і Свирида Чички, а для Овсія Бруса спів півня лунає ніби очікуваний сигнал до втечі з Рохмистрівської лікарні. Протиставлений "звучанню" ночі, голос півня виступає знаком гармонізації світу після нічного наступу руйнівних сил: "По всій Тернівці співали півні, віщуючи погожий день і підкреслюючи злагоду води, землі і повітря наперекір цілонічному гавканню і виттю Піратовому, що ніби пручався всім еством із пустелі, яка вже дихнула своїм мертвотним подихом на всю садибу" [3, 69].

Контрастність зловісного звучання ночі і "мальовничого звучання" дня, часто невіддільного від образу сонця, у поєднанні з елементами психологічного зображення, які розкривають так само контрастне емоційне забарвлення образів нічного й денного часу (стривоженість, моторошність, страх, з одного боку, а з іншого, – спокій, радість, щастя), унаочнює опозиційні відношення у структурі художнього часу розглянутих творів. Отже, у сприйнятті суб'єкта мовлення (а в окремих випадках і центрального персонажа) ніч є часом панування ворожої, руйнівної стихії, а день означає відновлення гармонії світу, хаотизованого наступом нічних сил. Протиставлення "день – ніч" послідовно реалізується в організації художнього часу епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки, однак не поширюється на зображення ночі великодньої. У відступі – "рефлексії" "Чи знаєте ви тиху й великодню" з поеми "Поет", за спостереженнями Н.Лисенко, "лексема "ніч" не містить негативних конотацій" [15, 57]. Осмислювана як сакральний час, великодня ніч не наділяється характеристиками несприятливого, "чужого" часу, а за емоційною оцінкою зображуваного наближається до іншого елемента опозиції.

Антитетичні відношення визначають структуру не лише циклічного, але й лінійного часу епіки й ліро-епіки Т. Осьмачки. Наявність двох часових полюсів: "незнищеної України" і "великої пореволюційної руїни" – відзначає Н.Зборовська [12, 5]. С.Чернюк також фіксує протиставлення образів "України колишньої" і "України підрадянської", розглядаючи його в соціально-політичному контексті, як антитезу "нових" і "старих" історичних реалій [16, 108]. Дійсно, у досліджуваних творах Т. Осьмачки, особливо в повістевій прозі й поемі "Поет", суб'єкт мовлення усвідомлює часовий плин здебільшого через протиставлення минулого і теперішнього, що нагадує організацію художнього часу Осьмаччиної лірики. Як і в ліричних творах, минуле

асоціюється з гармонією і сталістю, тим самим набуваючи позитивної конотації, а теперішнє, навпаки, постає часом дегармонізації та наступу руйнівних сил. Характер семантизації цього протиставлення певною мірою уподібнює його часовій опозиції "день – ніч".

Актуалізація біографічного хронотопу суб'єкта мовлення у відступах-"рефлексіях" дозволяє виявити значний часовий інтервал між зображуваними подіями і моментом оповіді в повісті "Старший боярин". Із деякою мірою умовності можна говорити про схожу часову позицію оповідача в першій частині поеми "Поет". Проте в інших творах ніщо не вказує на подібну дистанцію, більше того, суб'єкт мовлення, зіставляючи дві темпоральні площини ("колись" і "тепер") у повістях "План до двору" і "Ротонда душоубців", локалізує зображувані події не в "минулому" (як у "Старшому боярині"), а в "теперішньому".

У повістевій прозі Т. Осьмачки оповідач усвідомлює плин лінійного часу, фіксуючи деструктивні метаморфози сакралізованих просторових об'єктів. Відступи-"рефлексії" "Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священничих садиб", "Ох, як я любив вас, священничі садиби в Україні" ("Старший боярин") унаочнюють ракурс осмислення обрамлених ними подій: у спробі розграбування садиби о. Діяковського суб'єкт мовлення вбачає початок тієї катастрофічної динаміки, яка призвела до руйнування священничих садиб, акцентованого у відступах-"рефлексіях". У повістях "План до двору" і "Ротонда душоубців" оповідач відображає процесуальність занепаду і руйнування, наголошуючи на тому, що вони визначають доволі типовий "теперішній" стан селянського обійстя (Попівка "уже без садків, без тополь і без яворів" [7, 88]). На цьому тлі суб'єкт мовлення подає колишню впорядкованість і гармонійність мікрокосму селянської оселі як дивовижний виняток, усе ж приречений невдовзі бути підпорядкованим загальному правилу (хутір тітки Лепестини в повісті "План до двору" – "на диво ще не зруйнований" [7, 38]). Розповідь про спустошення Оникієвого Яру ("Ротонда душоубців") має створити враження, що не тільки сакралізований простір селянського обійстя, але й увесь світ, зокрема звичне природне середовище, зазнають катастрофічної трансформації. Змальовуючи дві контрастні картини Оникієвого Яру, суб'єкт мовлення наголошує на їх співвіднесенні з різними часовими площинами ("колись" і "тепер"). Перетворений на пустиню куцівськими селянами, яких привабила обіцяна новою владою винагорода за відбудову поміщицької економії, Оникіїв Яр разом із вирубаним верболозом і викошеним очеретом утрачає срібно-зелені барви, стає монотонно чорний, "неначе випалений". Така зміна забарвлення актуалізує властиву Осьмаччиній ліриці колористичну опозицію, що є засобом опосередкування часового протиставлення "минуле – теперішнє" й антитез "гармонія – хаос", "ідилія – катастрофа". Проте деструктивні метаморфози позначаються не лише на предметному наповненні

художнього простору, але й змінюють усталений часовий плин: як прикмета "теперішнього" усвідомлюється профанація сакрального часу ("Поет").

Зіставляючи дві часові площини, оповідач виявляє зміну модусу людського буття: якщо "колись" людина почувалася радісно і гармонійно посеред світу з властивим йому непорушним ладом ("Радісно колись було супокійній людині спостерігати кольори Божого Світу і самий Божий Світ..." [14, 25]), то "тепер" вона пригнічена тривогою, страхом, розпачем. Цей контраст відчуває Іван Нерадько ("План до двору"), помічаючи, що люди йдуть на роботи без колишніх пісень і сміху, "німотні, і мовчазні, і повні тієї понурости, яку мають ще не позрізувані та не позламлювані хрести на селянським кладовищі" [7, 13].

В опосередкуванні опозиції "минуле – теперішнє", як і в об'єктивації протиставлення "день – ніч", надзвичайно важливу роль відіграє звукова гама, створюючи відповідне емоційне тло. Контрастність деталей слухового сприйняття, що в досліджуваних творах Т. Осьмачки окреслюють образи "минулого" і "теперішнього", унаочнює метаморфоза звуку церковних дзвонів. За часів селянського раю в Тернівці дзвони гули "неначе з велетенського вулика якісь незвичайно великі бджоли, які ... збирають з людських сердець радість та любов" [3, 39]. Разом із тим "мелодія" бджіл, ос і джмелів – деталь слухового сприйняття, пов'язана з часопростором дня, – в уяві оповідача стає луною "від тих дзвонів, що в давніх-давніх прогомніли з усіх земних церков на радість людям у великі свята" [3, 16]. Стійка асоціація "звучання церковних дзвонів – гудіння бджіл – радість" посилює поляризацію обох часових опозицій, зближуючи їх позитивно забарвлені елементи. У повісті "План до двору" мелодійний дзвін трансформується в жахливу какофонію ("бевкання в дзвін та в рейку", "гаркання снізкою у бляху"), що доповнюється моторошним нявчанням kota, вкинутого у відро-глиняник на бані занедбаній сільській церкві, – саме він, виступаючи безпосереднім "замінником" колишніх дзвонів, становить найбільш виражену антитезу звуковій гамі минулого. Як зауважує Н.Зборовська, "соняшні дзвони церков, що приносили людям радість і душевний спокій у "Старшому боярині", тепер обертаються знавіснілими дзвонами, які розносять по селу "нестримну вимогу безнастанного і всеохоплюючого, просто універсального катування" [12, 40].

Згадані контрасти, що виявляються при зіставленні часових площин, зумовлені антитетичними типами співіснування "свого" і "чужого" (як правило, наділеного ознаками інфернального) простору: рівновага між ними, що мала місце в минулому, стрімко порушується в теперішньому. Селянська ідилія в Тернівці, яка постала зусиллями о. Діяковського ("Старший боярин"), існувала під загрозою руйнівного втручання, проте цієї небезпеки все ж удавалося уникати: урядники, сусідські попи і старости були задобрені подарунками і "мали роти

заткнуті для того, щоб не крикнути далекому та жорстокому, вельможному московському натовпові про небезпеку українського сепаратизму" [3, 39]. Якщо в минулому людина могла протистояти чужинницькій експансії чи інфернальним силам або – хоча й дорогою ціною – відновлювати порушену рівновагу, про що свідчать розправа з демонічним Маркурою Пупанем, помста його "спадкоємцю" Харлампію Проню ("Старший боярин"), пригода старого Юхима ("Поет"), то в нові часи вона приречена на роль жертви, у кращому випадку – утікача. Усвідомлення чужинницької експансії як "всенационального знищення" виявляється з усією повнотою в зображенні багатотисячної юрби селян, які рухаються під конвоєм вулицями Києва до Лук'янівської в'язниці і заповнюють вагон за вагоном цілі ешелони ("Ротонда душогубців"). Сполучення нараторіальної і персональної точок зору в цій сцені свідчить про злиття позицій суб'єкта мовлення і головного героя. Властивий їм ракурс бачення зображуваних подій об'єктивують, окрім оповідачевого відступу, деталі слухового сприйняття, зокрема найбільш значуща з них – злобне гавкання й хиже вищання сторожових псів, що викликає в Івана Бруса "містичне почуття приреченості". Сприйняття "теперішнього" як часу панування руйнівних сил пронизує колективну селянську свідомість; його концентрованим вираженням постає репліка "голосу з натовпу" в повісті "План до двору": "...тепер нас чорти розганяють, і ніякий святий не оступиться" [7, 45]. Сучасність є для Івана Бруса ("Ротонда душогубців") "часом страшним", у який людина ходить "неначе дичина по пастках", добою "пекельною" – для Зінька ("Дума про Зінька Самгородського"), "українським горем" – для Гарасима Сокири ("Психічна розрядка"), добою "жорстокою та глухою" – для оповідача з поеми "Міщани", "останніми часами" – для Лукіяна Кошелика, носія колективної селянської свідомості ("План до двору"). Безнадійно-песимістичне бачення сучасності довершується метафоричним зображенням "різницького хаосу" в оповідачевім відступі-"рефлексії" з "Ротонди душогубців". Якщо час "Старшого боярина" сприймається, за висловом Н. Зборовської, іще як "переддень Апокаліпсису", то в "Ротонді душогубців" кінцесвітній хронотоп "набирає особливо підкресленої масштабності" [12, 30, 57].

Отже, процесуальність деструктивних перетворень предметного світу, акцентована в епічних і ліро-епічних творах Т. Осьмачки, і, найголовніше, контрастність емоційних доміант, пов'язаних зі сприйняттям різних часових площин, об'єктивують опозицію "радісної давноминувшини і безнадійно трагічної сучасності" (Н. Зборовська), актуальну як для оповідача, так і для інших суб'єктів свідомості, у першу чергу, для центрального персонажа.

Художній час епічних і ліро-епічних творів Т. Осьмачки структурується за принципом бінарної опозиції – пари антитетичних розрізнявальних ознак, які мають, відповідно, позитивне і негативне

значення [17, 162]. Система бінарних опозицій ("день – ніч", "минуле – теперішнє"), а також виокремлення сакрального часу міфологізують змодельований суб'єктом мовлення просторово-часовий континуум, що дозволяє говорити про універсалізацію зображуваного. Таким чином, за історично конкретизованим хронотопом відкривається міфологізований часопростір. У цих просторово-часових координатах моделюється есхатологічний міф про руйнацію українського світу і безнадійно-трагічне змагання людської душі з інфернальними силами та хаосом.

Література

- 1. Богданова И.** К проблеме разграничения понятий художественного пространства и топоса // Вісник Черкаського ун-ту. Серія: Філол. науки. – Черкаси, 2001. – Вип. 25.
- 2. Чернюк С.** Образ духовної України в творчості Тодося Осьмачки // Слово і час. – 2001. – № 3.
- 3. Осьмачка Т.** Старший боярин. – [Б. м.], 1946.
- 4. Смолій І.** Письменник і його середовище // Сучасність. – 1983. – № 9.
- 5. Шерех Ю.** Над Україною дзвони гудуть // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х., 1998. – Т. 1.
- 6. Мовчан Р.** Українська етно – культурна цивілізація в "Старшому боярині" Т.Осьмачки і "Морозовому хуторі" У.Самчука // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки. 11 – 12 травня 2000 року. – Черкаси, 2000.
- 7. Осьмачка Т.** План до двору: Повесть. – Торонто, 1951.
- 8. Осьмачка Т.** Из-под світу: Поетичні твори. – Нью-Йорк, 1954.
- 9. Осьмачка Т.** "Психічна розрядка". Оповідання // Арка. – 1948. – № 1.
- 10. Гримич М.** Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). – К., 2001.
- 11. Осьмачка Т.** Поет. Поема на 23 пісні. – [Б. м.], [Б. р.].
- 12. Зборовська Н.** "Ганцююча зірка" Тодося Осьмачки. – К., 1996.
- 13. Барка В.** Відроджена лірика ("Сучасникам" Т.Осьмачки) // Барка В. Земля садівничих. – [Б. м.], 1977.
- 14. Осьмачка Т.** Ротонда душоубців. – [Б. м.], [Б. р.].
- 15. Лисенко Н.** Метафора і символ у поетичному ідіостилі Тодося Осьмачки: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. – Х., 2003.
- 16. Чернюк С.** Образна символіка у творах Т. Осьмачки: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2003.
- 17. Мифы народов мира: Энциклопедия:** В 2 т. / Гл. ред. С.Токарев. – М., 1988. – Т. 2. К – Я.

The artistic time in T.Osmachka's stories and poems is analyzed with the point of view of expressing author's consciousness. In the article oppositions "past – present" and "day – night" as one of the cardinal principles of organization of the artistic time in T.Osmachka's stories and poems are researched, the important ways of it's expression are studied.

Н. П. Лапушкіна

**ПОШУКИ В ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ, ОСОБЛИВОСТІ
ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ САВИ БОЖКА
“В СТЕПАХ”**

На початку ХХ століття відбувається реформація літератури на всіх рівнях: ідейно-тематичному, жанровому, образному, композиційно-стильовому. Але поступово уся література підпадає під згубний вплив соціалістичного реалізму, коли письменників намагались “загнати” в певні рамки, диктуючи їм те, якою повинна бути їх творчість. У період, коли писався роман Сави Божка “В степах” (1925 – 1929 роки), в радянській літературі точилася напружена боротьба різних творчих груп і угруповань, різних ідейно-художніх тенденцій навколо проблеми позитивного героя, художнього осмислення нової дійсності та героїчного минулого. Дослідники радянської періоду стверджували, що герой творів української літератури “не позбавлений глибоких переживань, але головне в цьому героєві (як і в способі його зображення) – діалектика перетворювальної дії, а не діалектика душі... Мета, за яку він бореться, величезна: створити, побудувати, захистити новий, справді людський суспільний лад” [7, 179]. Новий естетичний ідеал, як зазначає Ю. Кузьменко, поставав в образі людини, що піднімалася крок за кроком “від горизонту одного до горизонту всіх”, в епічному героєві, що віддає всі свої сили великій справі перетворення життя [7, 139].

Виходячи з порушеної проблеми, ставимо за мету дослідити підхід письменника у розкритті образної системи роману та визначити специфіку характеротворення з огляду на нові вимоги літератури поч. ХХ століття. У попередніх статтях, присвячених роману “В степах” (Я. Голобородько, А. Ковтуненко, Г. Костюк), давалася лише оглядова, непослідовна характеристика одного чи групи персонажів; деякі штрихи до художнього методу Сави Божка. Окремо зазначена проблема ще не висвітлювалась.

“С. Божко залишився глухим і до теорії “живої людини”, і до рецептів “ідеального героя”, і до приписів щодо обов’язкового змалювання “діалектики душі” суперечливих натур. Використовуючи досвід класики (І. Нечуй-Левицький, М. Гоголь, П. Мирний, М. Коцюбинський), російської і української радянської літератури (М. Горький, А. Головка), С. Божко прагнув до повнокровного, всебічного зображення людини, її духовного світу, помислів, переживань, соціальних здобутків” [8, 6 – 7]. Автор будує роман на засадах поєднання лірики й епосу. Така ліризація також сприяла тому, що роман виходив за рамки “соцреалістичного канону” [1, 51], у ньому

поглиблюється філософічність письма, зростає увага до внутрішнього світу людини, її самотності й самодостатності. Автор “видає на-гора” не позитивних чи негативних, а живих героїв” [4, 2], – стверджує дослідник творчості С. Божка О. Винниченко. Григорій Костюк у своїй книзі “Зустрічі і прощання” згадує, що Сава сприймав письменника в першу чергу як “людинознавця”. Спілкуючись з простими людьми, занурюючись у їх світ, Сава Божко перетворював їх на персонажів своїх творів, тому такими яскравими, правдивими й дотепно зображеними вони поставали перед читачем. “Скажи, де ти можеш побачити отакі сучасні побутові жанрові картини? Де ти можеш вільно гуляти в душі отаких кримінальних типів? А чи не промовляє тобі нічого ота українська стихія, яка в певній ситуації проривається навіть у такого, здається, безнадійного “пахана”? Та це ж наш люд, серед якого ми живемо й якого мусимо знати. Таж для письменника це цілий скарб” [9, 84], – розмірковував С. З. Божко, повертаючись з Г. Костюком з “холодногорських вечорниць”. Про те, що своїх героїв автор брав з життя, він і сам говорить у статті “До літературних судів над моїм романом “В степах”, де на питання: “Звідки автор мобілізував персонажів – героїв роману?” відповідає: “Частина героїв – з життя, знав їх живими, а решту “вигадував”... Робота ця нелегка, але знаючи; хоч би теоретично, певну історичну епоху, її господарський лад, соціальне розшарування, інтереси окремих груп, боротьбу за спільні інтереси, ідеологію й таке інше, – можна “вигадати” поодиноких персонажів (з власними іменами), що репрезентували б ті угруповання. Я так і робив. У мене всі значні постаті в романі є перш за все представники певного господарського та громадського стану. Звідси їх головні ролі – бути саме представниками інтересів своєї групи.

Можливо, що цим роман мій згубив ту психологічну глибину, висвітлення глибоких “душевних” переживань і т. інш., – на що багаті твори інших письменників. Та я такої мети собі й не ставив.

Головна мета й метода моя – соціологічна, – подати епоху, а не окремих ізольованих постатей” [3, 81].

Та все ж автор зумів подати оточення й події через сприймання героїв. Думаючи над сенсом життя, він примушує читача захоплюватись прекрасним і не відвертатись від потворного. Приймати життя таким, як воно є, а не ілюзорним, надуманим. Тому персонажі Сави Божка не завжди зрозумілі до кінця, можна не погоджуватися з їх вчинками, можна їх засуджувати, але важко залишатись байдужими до них. І в осмисленні суспільних подій, і в характеротворенні прозаїк не надто ховав свої симпатії чи антипатії, але не зважаючи на це йому вдалося досягти певної рельєфності зображуваного, уникнути прісної одновимірності й дидактизму.

За письменницькою природою автор роману є епіком, тому епічно розгортає дію, епічно показує психологічний стан персонажа,

епічно будує епізоди, картини, зображує пейзаж, епічно виводить конфлікти й зіткнення персонажів твору. Епічність зумовлює й одну з характерних ознак твору – поліперсонажність. Серед дійових осіб роману – різні верстви українського народу: селяни, чабани, управитель маєтку, землевласники, господарі – реформатори, священник, підприємці, робітники, шахтарі, соціал – демократи тощо. Чимало з них є епізодичними, деякі можуть з'являтися лише у мові, спогадах більш значущих персонажів чи в авторському тексті. Тому можна стверджувати, що головним героєм роману є народ, з усією його багатолікістю, різними характерами, долями, призначенням та ідейною метою.

У книзі “Український радянський роман 20-х років” З. С. Голубєва, даючи оцінку роману “В степах”, відмічала, що автор занадто захопився, вводячи в сюжетну канву другої частини все нових і нових персонажів. “С. Божкові властива схильність поставити читача перед вже готовим рішенням чи явищем, проминувши таку “подробицю”, як самий процес формування характеру, розгортання події, виявлення загальних законів розвитку життя тощо. Тому він іноді нехтує навіть таким прийомом, як передісторія характеру, без якого важко зрозуміти героя, важко уяснити, чому саме став він тим, яким уявляє його автор” [6, 68].

У деяких епізодах другої частини перенаснаженість персонажами дійсно може дещо дезорієнтувати читача, проте основні сюжетні лінії проглядаються чітко, і ключові персонажі, які впливають на хід подій, виписані автором досить майстерно. Серед галереї дійових осіб роману особливо виділяються старий чабан Сапрон Джермеля, його дружина гордовита красуня Уляна, правдолюб Кирило Руденко, статечний і авторитетний Микола Байда, управитель маєтку Іван Петрович Рудан, раціональні капіталісти Генріх та Густав Наймани, колоритні постаті шахтарів Сидорова, Зав'ялова, Квітченка, священник Смердинський, соціал-демократи лікар Соколов і студент Кость Смердинський, сільська буржуазія, єврей Яшка Зільберовський тощо. Усі вони, незважаючи на незавершеність епопеї, зображені автором як яскраві людські характери, з різною мірою художньої типізації й індивідуалізації.

Концепція людини у романі представлена неоднозначно і позначена у таких вимірах: психологічному, соціальному, ментальному. Сава Божко хоче звернути увагу на формування героїв як повних соціальних типів, як постаті певної соціальної ідеології і разом з тим, письменник показує незмінні константи їх (героїв) ментальності, пов'язані з власною культурою, певними етнічними особливостями. Автор зосереджує увагу на моральній кризі суспільства й людини. Звідси виникає необхідність у розкритті складних внутрішніх якостей ключових героїв, щоб через них показати загальний стан українського народу в

переломний історичний час. Письменник розглядає героїв у русі, осмислює різні характери в гострих психологічних, соціальних, світоглядних конфліктах, які породила доба. Так Сава Божко змальовує Кирила Руденка, Уляну, Генріха Наймана, які є наскрізними героями роману. Це не випадково, бо проблема особистості в літературному творі реалізується через діалектичний саморозвиток художнього характеру, який існує у нерозривній і об'єктивній єдності з конфліктом і сприймається як багатогранний творчий процес, що виконує важливі ідейно-естетичні функції. Через їх єдність розкривається внутрішня структура особистості, її емоційно-почуттєва, дійова і психологічна сфера життєдіяльності.

Через конфлікти відбувається реалізація емоційно напруженого творчого задуму письменника у формі протиборства характерів, у яких відбивається утверджувана всім художнім твором концепція людини, розуміння її особистісних основ, індивідуальних особливостей та суспільних коренів, її правомірність як художнього, естетичного та етичного явища. Аналізуючи своїх героїв, митець характеризує й оцінює вічні та типові конфлікти, породжені добою. Так, образ старого чабана Сапрона автор пропускає через конфлікт нового з віджилим, образ Уляни – через конфлікт “людина і мораль”. А на духовному становленні Кирила Руденка відбивається конфлікт між людиною й суспільством, між обов'язком та справедливістю, бажаним та можливим. Увагу автора привертає, зокрема, такий чинник людської поведінки, як сумління: воно формує поведінку героя, втримує від хибних кроків, від ненависті, бажання помсти.

Художня манера Сави Божка взагалі характеризується змалюванням життя і людей в таких конкретних зовнішніх проявах, які можна бачити, спостерігати, слухати. Письменник старанно зображує жести, рухи, дії, вчинки, розмови героїв (безумовно не всіх), навколишню обстановку, пейзажі тощо. Так, знайомство з Сапроном Джермелею автор починає з його слів, які зразу ж яскраво характеризують героя й готують читача до сприйняття.

- Поганяй та моторніше. Вона, як засяє сонце, їсти не буде. Стоятиме, падлюка, цілий місяць та здихатиме до навої паші, – бубонить дядько Сапрон, пихкає люлькою та поглядає єдиним оком на кошару [2, 18].

З цього персонажа починається роман Сави Божка, ним же закінчується перша частина “Чабанський вік”. Це закономірно, бо сам персонаж є образом-символом. Сапрон Джермеля – це символ одвічного чабанського й селянського життя, степового побуту, де все є розміреним, задалегідь визначеним, внутрішньо статичним. Разом із кінцем “чабанського віку”, не змігши пристосуватись до нових умов життя, зникає і Сапрон.

Ключові характери роману автор вибудовує, спираючись на класичну літературу, в таких основних взаємопов'язаних планах: зовнішньому, внутрішньому та опосередкованому. Перший план – це портретні характеристики персонажів (їх автор вводить не багато, надаючи перевагу динамічному портрету), їхня поведінка та взаємини з оточенням. Ці чинники характеротворення взаємодіють із засобами психологізації образу, які належать до другого плану, - тобто внутрішні монологи, сні, спогади, роздуми (так розкриваються переважно три ключових образи – Кирило Руденко, Уляна та Генріх Найман). До опосередкованого плану відносимо ті зображально-виражальні характеристики, які даються іншими персонажами й самим автором.

Яскраво подано образ Генріха Наймана, який показаний автором у розвитку і теж виступає своєрідним символом. Він уособлює собою невпинність і неминучість радикальних змін у людському житті, способі мислення, це образ невпинного реформатора. Крім того автор протиставляє його образу Сапрона Джермелі. Вони є не лише антиподами, але й символами різних духовно-психологічних тенденцій, епох. Обидва становлять собою узагальнення значного художньо-концептуального масштабу. Сава Божко багато уваги приділяє розкриттю внутрішнього світу героя, вводячи роздуми та душевні переживання Генріха Наймана. Письменник показує, що Генріх Найман – хазяїн, підприємець і організатор – постать масштабна, що він докорінним чином відрізняється від інших персонажів роману. Він чіткий, діловитий, конструктивний, мобільний, оперативний у діях і рішеннях.

Сучасні автори критики (Іван Багмут) навіть звинувачували Саву Божка в ідеалізації капіталізму, але у пізніших розвідках знаходимо й інші думки: „показано тільки більшу життєву силу, більші творчі можливості капіталізму в порівнянні з феодалізмом. Але й хижацька суть капіталістів показана з не меншою виразністю” [6, 67]. Дійсно, у другій частині роману письменник зображує зміни в образі й свідомості Генріха Наймана, підкреслюючи появу в його характері жорстокості та підступності. Герой розчаровується у навколишній дійсності, все більше починає усвідомлювати нездійсненність своїх планів на поступове окультурення української реальності. З'являються нові пріоритети в його свідомості: він прагне жити за тими жорстокими канонами, що навколо панують. “Ну, нічого, – вирішив тоді Густав. – Поборемося... Я не знав, що, крім дикої степової стихії, доведеться боротися із дикунами-поміщиками, дикунською поміщицькою державою” [2, 184].

З-поміж численних дійових осіб роману найбільш яскраво виписаний образ Кирила Руденка. Цей персонаж є наскрізним у всьому творі і також показаний автором у розвитку. Кожний митець по-різному передає динаміку розвитку характеру героя. Спробуємо простежити соціально-психологічний процес становлення характеру Кирила Руденка. Реалістична манера письма дає можливість глибше пізнати індивідуальну

психологію, яка індивідуалізує героя, виділяє його із загальної маси. Є такі основні форми психологічного аналізу: зображення характеру “із середини”, тобто “шляхом художнього пізнання внутрішнього світу дійових осіб” [10, 4], який виражається за допомогою внутрішнього мовлення, образів пам’яті, психічних станів; та психологічний аналіз “зовні” – особливості мови, міміки, жестів образу.

Сава Божко показує відображення психічних станів на внутрішніх і зовнішніх змінах у житті Кирила. Людська сутність героя розкривається не лише через вчинки, а й через стан душі. Типовим станом героя є вагання, сумніви. “Він миттю підхопився й сів на ліжкові. На серці кипіло, а в голові двоїлося: бити чи не бити Килину” [2, 27]. “Я, товариші, перш ніж говорити про загальний стан, скажу про себе. Я так далі не можу: або я соціал-демократ, або я адміністратор копальні. Двоїтися далі не можна” [2, 496].

Увага до внутрішнього світу героя ставить перед письменником проблему відтворення думок і переживань у процесі їх зародження й розгортання. Ці процеси здійснюються у внутрішньому мовленні, яке, на думку психологів, є засобом відображення свідомості. Спогади, внутрішні монологи героя подані не через пряму мову, а через слова автора. Крім того внутрішній план характеротворення втілюється через сни та спогади.

Проте сутність характеру пізнається не у випадкових рішеннях людини, а в системі вчинків. Тому автор змальовує поступове зростання героя, який від запального, розчарованого в житті молодого селянина, перетворюється на активного, суспільно свідомого соціал-демократа.

Цей персонаж зображений у динаміці суперечностей, що відбивають вічне розходження між прагненням до найповнішого самовираження, до того бажаного світопорядку, який вимальовується в уяві, постійною протидією зовнішніх обставин. Неординарна особистість випадає із суспільства, виникає конфлікт з оточенням, і, як наслідок, душевна драма, в якій розкривається внутрішній світ героя. “Та шоразу пафос штейгера Руденка поволі змінювався на інший настрій. Бачив він, як мільйони пудів викидав Донбас, та не бачив тих мільйонів карбованців, що за них комусь платили...” [2, 130]. Соціальні антагонізми часу вторгаються в думки, почуття, в усе життя героя, чинять вплив на повороти його долі.

Цікаво й колоритно виписані автором і образи шахтарів Сидорова, Зав’ялова, Квітченка, які брали участь у організації страйків та боролись за права шахтарів під керівництвом соціал-демократів Соколова та Костя Смердинського. Їх характери розкриваються в першу чергу через дію та у ставленні до оточення. Друга частина роману не багата на глибоко й усебічно розкриті характери. Автор прагнув розкрити загальний стан людської душі у складний для неї час

перетворень, тому подав цілу галерею образів та характерів, щоб відтворити масштабність цих змін.

Можна стверджувати, що переважну більшість персонажів автор ввів, щоб розкрити через них ідейний зміст твору, показати особистісну та громадську психологію під час реформувань, відтворити широкий спектр людських ставлень до реформаторських нововведень, посилити епічність твору.

У романі крім образів-персонажів є ще один важливий образ, на розвитку якого й побудована дія твору. Це – степ. Уже з перших сторінок твору читач поринає у широкий степовий простір, який є частинкою душі дійових осіб.

Степові пейзажі Сави Божка, доносячи конкретні почуття та переживання, надії, розгортаються в пластичний образ **степу**, який відіграє важливу ідейно-художню функцію, бо стає символом вічності буття, волі, розкутості духу, безмежної краси і широти душі українського народу. Досліджуючи вагомість образу степу в романі Сави Божка, Н. Чухонцева й С. Тарабура зазначають: “Як засвідчує вже назва роману, образ степу відіграє виняткову роль у його художній структурі. Образ багатогранний і поліфункціональний. Степ у творі – не стільки пейзажне тло, на якому розгортаються події, скільки жива й одухотворенна стихія, в зображенні якої відбилосся пантеїстичне світовідчуття автора. З погляду філософського, у романі два головних герої – степ і людина” [11, 94].

Між людиною і природою встановлюється або психологічна рівновага, або природа виступає дисонансом з настроєм, діями персонажа. На думку Я. Голобо-родька степ у романі порівнюється з людиною, іноді навіть протиставляється їй. “Природа у романі “В степах” – цілісна та велична, людина – складна та непередбачена. Природне у творі є віковичним, людське – мінливим. Природа у С. Божка – це органіка матерії та духу, сенс єдності живого й неживого, людина у письменника – носій і творець історичних векторів цивілізації, ускладненої та суперечливої свідомості. Природа у творі – це завершеність краси, людина – частка природи, що прагне (на рівні підсвідомості, поривань, різноманітних перетворень) рухатися до цієї завершеності в красі” [5, 125].

Саме через глибокі й змістовні описи природи в романі проглядається поняття історіософії, оскільки його ліричний герой, чи наратор-автор, мислить, залучаючи категорії давноминулого, сьогоденного й прийдешнього часів. Більш того, це філософія не лише часу, а також простору, бо охоплено хронотоп степу. Осмислюючи природу степу автор складає свою натурфілософію, яка відбивається на долях персонажів твору.

Література

1. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману // Слово і час. – 2005, № 2. – С. 44 – 52. **2. Божко С.** В степах: Роман. – К., 1986.

3. Божко С. До літературних судів над моїм романом “В степах” // Плуг. – 1930. – 3 березня. – С. 78 – 81. **4. Винниченко О.** Доля письменника // Донеччина. – 1999, 2 вересня. – С. 2. **5. Голобородько Я.** Епічність прози Сави Божка // Голобородько Я. Ю. Хронологія слова: Письменники українського півдня: Навч. посібник. – Херсон, 2001. **6. Голубєва З. С.** Український радянський роман 20-х рр. – Харків, 1967. **7. Кузьменко Ю.** Советская литература вчера, сегодня, завтра. – К., 1981. **8. Ковтуненко А.** Сава Божко і його роман „В степах” // Божко С. В степах: Роман. – К., 1986. **9. Костюк Г.** Зустрічі і прощання. Кн. 1: Спогади. – Едмонтон, 1987. **10. Страхов И.** Психологический анализ в литературном творчестве. – Саратов, 1973. – Ч. 1. **11. Чухонцева Н., Тарабура С.** Образ степу в романі Сави Божка “В степах” // З Україною в серці: Зб. ст. – Херсон, 1996. – С. 94 – 98.

The article deals with the way Sava Bozhko reveals the system of characters in the historical novel “In the steppes”. The author emphasizes some special methods of image making under the new conditions of the literature process of the early XX century.

УДК 821.112.2 (436) – 31.09+929 Єлінек

А. М. Меншій

ДИСКУРС ВЗАЄМИН МАТЕРІ Й ДОНЬКИ В РОМАНІ ЕЛЬФРІДИ ЄЛІНЕК «ПАНІСТКА»

Незважаючи на те, що поетизація материнства – наскрізний мотив у літературі, зокрема й українській, психологічний досвід, конкретика реальних стосунків, складні колізії підпорядкування й авторитарності матері й доньки нечасто викликали літературознавчий інтерес. Хоча певний поступ розпочався у другій половині ХХ ст., коли феміністична літературна критика активно обговорювала різноманітні колізії материнства. Принагідно цієї проблеми торкнулася В. Агеєва у своїй монографії «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» (2003). Зокрема, дослідниця зауважила, що «модерні авторки дають цілком нові зразки материнсько-дочірніх стосунків, тепер уже не підпорядкування й чемного послуху, а дружби, в основі якої і взаємний інтерес, і взаємна повага до почуттів і вибору кожної, визначення індивідуальних, а не родових, успадкованих цінностей» [1, 223]. У сучасній постмодерній українській літературі відчутні тенденції своєрідного розвінчування культу матері, виділення жіночого, сексуального досвіду. Назвемо принагідно «Польові дослідження з

українського сексу» О. Забужко чи «Українську реконкісту» Н. Зборовської.

Схожий погляд на історію взаємин матері й донька запропонувала австрійська письменниця, Нобелівська лавреатка 2004 р. Ельфріда Єлінек (нар. 1946 р.) у романі «Піаністка» (1983). Не претендуючи на всеохопність та вичерпність, у межах запропонованої статті детально зупинимось на проблемі взаємин матерій й доньки у романі «Піаністка», принагідно спробуємо з'ясувати особливості стилістики мисткині, її бачення проблем сучасного мистецтва та культури.

Що стосується постаті авторки та критичної рецепції її доробку, то на українських та російських теренах можемо назвати лише поодинокі публікації в журналах «Всесвіт» [2, 3], «Иностранная литература» [4, 5], «Эхо планеты» [6]; газетах «День» [7], «Зарубіжна література» [8], «Книжник-review» [9], які не вичерпують всього розмаїття проблем, піднятих у творчості письменниці.

За всю історію Нобелівської премії жінки одержували її десять разів. Від 1996р., коли було вшановано польську поетесу В.Шимборську, Е. Єлінек стала першою жінкою, яка здобула визнання шведських академіків. Її лавреатство – невідповідність: занадто сильним був тиск, що його відчували шведські академіки в країні з традиційно високим статусом жінки. Крім того, визнання Е. Єлінек Нобелівським лавреатом є ознакою того, що суспільство усвідомлює відповідальність за психічне здоров'я людства, збереження таких його інституцій, як материнство й сім'я.

Герої Єлінек – всуціль нещасні люди, які говорять страшні й примітивні речі, чи навпаки, рафіновані до невпізнання. Письменниця працює із соціальними стереотипами. Характери героїв схематизуються відповідно до суспільного становища кожного з них. Особливо часто зустрічаються в її романах образи чоловіків, які знущаються над жінками, і жінки, повністю підкорені чи чоловіками, чи жінками, чи масовою культурою вцілому. На думку Е. Єлінек, небажання чоловіків ділитися з жінками зовнішньою владою приводить до повної залежності чоловіків від жінок в сімейній сфері, оскільки жінка позбавлена можливості виявити себе. При цьому особливо сильною є жіноча влада. Адже єдина соціально визнана роль жінки – материнство [5, 292].

Головним стимулом своєї роботи письменниця вважає «шаленство і ненависть по відношенню до навколишнього» і зауважує: «Якщо я хочу щось сказати, то кажу це так, як хочу я» [6, 46]. Подібні тенденції були закладені, ще в молоді роки, коли вона стала учасницею студентського руху. Енергія спротиву співпала з її безжальним поглядом на суспільство і здатністю відповідним чином реагувати на культурні штампи. Згодом майбутня письменниця приєдналася до феміністичного

руху, навіть сповідувала комуністичні ідеї: від 1974 до 1991 р. була членкинею Комуністичної партії Австрії.

Сьогодні Е. Єлінек належить до розряду так званих «незручних» і скандальних авторів. Уже перший публічний виступ мисткині на фестивалі молодіжної культури в Інсбруці (1970), де вона отримала дві премії, – за лірику й за прозу, – закінчився скандалом, мовляв, премійовано порнографічні тексти. Її звинуватили також у наклепництві та розповсюдженні комуністичної зарази. Завдяки непримиренній критиці сучасного австрійського суспільства та його патріархальних засад вона тривалий час була одним із найсильніших його подразників. Якщо сьогодні перед Нобелівською лавреаткою відкриваються всі двері, то зовсім нещодавно вона серйозно замислювалася про еміграцію. Письменницю завжди неприємно вражала та непримиренність, з якою критики реагували на її твори. На думку Е. Єлінек, рецензенти не розуміли, що для неї шокуючи сцени – лише засіб, щоб передати уявлення про світ і не вміли провести демаркаційну лінію між «автором» та «повідомленням», яке міститься в тексті [5, 287]. Тому її естетичний код залишався зашифрованим і непрочитаним.

Першим літературним успіхом Е. Єлінек стала збірка віршів «Тінь Лізи» (1967). До речі, свій мистецький хист вона виявила чи не в усіх літературних жанрах: більше трьох десятках романів, трьох поетичних збірників, кількох десятках п'єс. Сьогодні її твори побачили світ у більше ніж 30 країнах.

Літературними прабатьками авторка називає австрійського єврея, вбитого в концтаборі, Вальтера Сернера – одного з представників дадаїзму в Цюріху й Парижі та Роберта Вальтера, який поєднав комізм і трагізм. Окремо варто проаналізувати впливи Ф. Кафки. Один із її текстів – парафраз «Легенди о Страже у врат Закона», а кінцівка «Піаністки» певним чином пародіює завершальну сцену «Процесу», наголошуючи на безглузді й неможливості жертв героїні. Відчутні впливи й Р. Музіля. Його іронію вона загострила до сарказму, навіть цинізму, хоч в останніх речах все більше виявляє в собі ознаки стилю знаменитого австрійця. Як відгук поезики Р. Музіля сприймається включення в тексти теоретичних екскурсів, у тому числі й філософських.

Е. Єлінек свідомо пов'язала свою творчість із «віденською групою» австрійської літератури, яка була орієнтована на мовні експерименти, зокрема на експеримент з формою. Йдеться про мовні традиції пізнього Л. Вітгенштейна, на якого орієнтувалася «віденська група», і які авторка поєднала з ігровими формами монтажу мовних кліше масової культури: газетними «романами з продовженням», телевізійними мильними операми. Захопившись музикою, вона стала ставитись до мови по-композиторськи. І в цьому її творчу манеру можна порівняти зі стилістикою П. Зюскінда чи М. Кундери. Крім того, романістка поєднала серйозне ставлення до експериментів, яке було в

дадаїстів та їх послідовників, з ігровими прийомами, які доводять до абсурду стереотипи масової свідомості.

Визначаючи стильові особливості творчої манери письменниці, слід зауважити впливи поп-літератури 60-х рр., так званих cut-up текстів, породжених впливом американської літератури, зокрема публікаціями Блек-Маунтін-коледжа. На окрему розмову заслуговує й таке питання, як Е. Єлінек і постмодернізм. Оскільки вона постійно працює з видозміненими цитатами, можна говорити про залучення елементів поетики постмодерну. Однак цитування для неї – це далеко не самоціль і воно завжди підпорядковане єдиному авторському задумові. Тому її можна вважати не скільки постмодерною письменницею, скільки авторкою, що творить за доби постмодернізму.

Перший роман мисткині – «Ми всього лиш живчик, бебі!» (1970) – один із перших німецькомовних поп-романів, в якому стилістику «Бітлз», «Ролінг стоунз», телесеріалів, коміксів поєднано з викриттям несправедливості, нерівності та аморальності сучасного суспільства, сексуального насилля та влади. У «Коханках» (1989) авторка використала свої дитячі враження про життя лісорубів. У романі «Ті, що полинули» (1980) осмислено реальні факти: на початку 60-х гімназист-старшокласник напередодні випускних іспитів жорстоко вбив всіх членів своєї родини. Е. Єлінек знадобилися її дитячі враження про ті виховні методи, до яких вдавалися її батьки, вирощуючи генія, збуджуючи анархічний протест, що нерідко стає причиною катастрофи. В основі роману «Діти мерців» (1995), який авторка вважає своїм головним твором, покладено містичні події, вдавшись до яких, вона переконує, що ідеологія фашизму, його авторитет і духовний спадок живі й сьогодні.

Крім романів, Е. Єлінек написала кілька п'єс та радіоспектаклів, відомих тим, що в них, звичайні театральні діалоги замінено поліфонією голосів, які належать різним епохам, чи частинам людської особистості. Головною темою її останніх п'єс стала нездатність жінки жити повноцінним життям у світі, де вона є лише рабинею соціальних стереотипів. У Берліні, на фестивалі німецькомовних країн, глядачі вкрай негативно зреагували на спектакль віденського Бургтеатру за п'єсою Е. Єлінек «Робота»: занадто відверто авторка говорила про жіночу фізіологію, жорстокість і маже повну відсутність любові. Кращим драматичним твором 2002 р. в Німеччині визнано її п'єсу «Та, добре!», яка входить до трилогії «Маленькі трилогії смерті». Головна тема п'єси – нацистське минуле. Е. Єлінек переконана, що ідеологія фашизму, його авторитарна й духовна спадщина і сьогодні, через шістьдесят років після перемоги, загрожують людству.

Можна сперечатися, наскільки еротична розкутість прози австрійської письменниці співмірна з дослідженням життя і здатна охопити всі її сторони, однак серйозним досягненням у цій сфері став роман «Піаністка» (1983). Популяризації роману сприяв однойменний

фільм Міхаеля Ханеке, який отримав «Золоту пальмову гілку» на Канському кінофестивалі 2001 р. та приз на Московському кінофестивалі «Кінотавр» у номінації «Кращий іноземний фільм». Щоправда критика і глядачі зійшлися в оцінках, назвавши його одним із найскандальніших та найсенсаційніших фільмів останніх років. В екранізації Ханеке витримав літературну манеру Е. Єлінек (до речі, виконавиця ролі Еріки Когут Ізабель Гупперт в тому вигляді, в якому вона з'явилася у фільмі дуже нагадує саму письменницю): аскетичну, навіть скупу і водночас гостро натуралістичну, виразну й емоційну. У фільмі поведінку героїв психологічно вмотивовано, спостерігаються інші опорні моменти, інша розстановка сил. На першому плані безнадійне кохання Еріки Когут і Вальтера Клеммера, але режисер має право на розстановку акцентів. Шокуюче відверті сцени викликають відразу, а разом з тим породжують щем душі, зраненої хворобливою жорстокістю головних героїв одне до одного. Проте, насправді художньо сильна й самодостатня кінематографічна версія, все ж таки не дає повного розкриття закладеного в романі глибинного смислу.

«Піаністка» – це притча про Австрію, суспільство, що живе за рахунок слави великих композиторів, тобто за рахунок минулого, яке відшкодовується придушенням індивідуальності сотень тисяч невідомих вчительок музики, піаністок. Роман певною мірою автобіографічний, але авторці потрібно було написати кілька книг, щоб відкрити для себе можливість говорити і писати про себе. Письменниця, зазнавши знущань від «демонічної матері», яка змушувала її займатися музикою: грати на блок-флейті, скрипці, органі, зазирає значно глибше в людську душу, розглядає механізми виховання музиканта-професіонала, препарує стосунки матері й доньки, а також двох закоханих – вчителя й учня. Головне – авторка висвітлює жорстокість егоїстичного прагнення матері привласнити особисте життя дитини, створити власного вундеркінда від музики, нівелюючи інші природні схильності й потреби дитини. Конфлікт матері й доньки проаналізував і М. Кундера у романі «Нестерпна легкість буття» [10]. Небажана дитина стає жертвою матеріної помсти за нереалізовані життєві плани. Тереза глибоко переживає почуття провини і намагається компенсувати її, проте ненависть матері до доньки була всепоглинаючою і сліпою. Лише втеча допомогла їй вирватися на свободу і врятуватися від цілковитої нівеляції.

Е. Єлінек актуалізує страждання нещасної дитини, яка поруч із прекрасним відчуває тортури педагогічного свавілля безкінечних вправ. Юний геній опиняється в ізоляції від людей, всього багатства світу, стає в'язнем власного індивідуалізму. Мати свідомо відгороджує доньку від інших людей, робить недоступними для неї звичайні дитячі радощі. Еріка має одержувати насолоду від музики. При цьому мати переконує її, що вона здатна привернути увагу інших лише переваживши їх у майстерності, розумінні мистецтва. Поступово нав'язує дитині думку про

те, що митець височіє над натовпом, а тому Еріка може розраховувати лише на самотність та заздрість. Виділяючи серед всієї гами лише ці почуття, героїня будує свої взаємини з соціумом, які можна умовно показати у формулі «ВОНА і РЕШТА». Згодом зламана воля, задавлені інстинкти сублімуються у всезростаючий егоцентризм, переконаність у власній винятковості.

Момент виходу з материнського дому всіляко відтягується, а згодом і цілковито унеможлиблюється. Тому цей текст, як зауважила В. Агеєва, аналізуючи принагідно роман В. Вулф «На маяк», можна назвати «апологією Дому, сакралізованого простору» [1, 220]. Щоправда, коли дім родини Ремзі руйнується під ударами зовнішніх сил, квартирі Когутів нічого не загрожує, здається її мешканки приречені на довічне покарання-винагороду співжиттям.

Пригальмовані роками бажання знаходять вияв в ерзац-формах: шпигуванні та крадіжках. Еріка мстить однією за непережиті нею, такі бажані, але недоступні радощі. Внутрішнє неприйняття інших породжує відповідну реакцію – Еріка залишається абсолютно самотньою: «Ніхто до неї і не підступається. Її обминають стороною. Вибирають обхідні шляхи, тільки б не зіткнулися з Ерікою» [11, 53]. Їй залишаються тільки ненависть та презирство, в яких донька перевершує навіть власну матір: «Нема чого слухати дилетантів, мамо, їхня думка груба, почуття незрілі, тільки думки професіоналів чогось варті» [11, 23]. Люди для Еріки лише «сіра маса», «огидні людські маси», «чернь», яких вона має неодмінно покарати. Це нібито компенсує ті приниження, яких зазнає Еріка в повсякденному житті з матір'ю. Внутрішнє неприйняття оточення підкреслюється через метафору запаху: «Навколо неї ліс брудних тіл. Нечиста плоть, неохайність найнижчого гатунку – пахви й піхви, нудний дух сечі від старих жінок, гидкий сопух нікотину з вен і пор старих чоловіків, важкі випари від величезних куп ізжертх продуктів найнижчої якості, випари, які йдуть просто із шлунків; настирливий запах лупи та струпів, масного волосся; а ще – для знавця – сморід з-під нігтів від лайна – результат травлення знебарвленої їжі, того сірого, вихолощеного продукту, всіх тих смакот, які вони з насолодою заковтують» [11, 21]. Метафора запаху ріднить роман із відомим бестселером П. Зюскінда «Парфумер. Історія одного вбивці» (1985) [12].

Крім тотального панування над думками і прагненнями доньки, мати контролює кожен її крок. Тридцятилітня жінка, затримавшись після роботи, ризикує наразитися на сімейний скандал, а придбавши нову сукню (яку вона так ніколи й не одягне), Еріка з кулаками відстоює право на володіння нею. Проте донька, за винятком поодиноких спроб, не намагається звільнитися від гнітючої залежності, вона вже не уявляє собі життя без свого ката: «Еріка більш за все хоче знову заповзти у свою матір, тихо погойдатися у водах її тіла» [11, 45]. Пані Когут не визнає неунікності материнської самопожертви – й дочірньої вини через

засадничу неоплатність довічного боргу, вона всіляко вимагає від доньки сплати рахунків, постійно звинувачує останню в невдячності та егоїзмі.

Глибоко переживаючи комплекс власної неповноцінності, мати через доньку намагається зреалізувати свої задуми, задовольнити власні непогамовані пристрасті. «Геніальність» доньки дає право пані Когут, яка все життя трималася відособлено від інших, претендувати на визнання і пошану: «Мати втокмачує нечисленним друзям і знайомим..., що вона народила Генія» [11, 22]. Мати повсякчас оберігає свою дитину, проте опіка продиктована не любов'ю, а егоїзмом і страхом самотності. Переживаючи за життя доньки, пані Когут насамперед піклується про себе: «Тоді мати залишиться сама-самотою, на неї чекає будинок для старих, де вона довіку не матиме затишку! Й крім того, там ніхто не спатиме з нею на подружньому ліжку, так, як вона звикла» [11, 75]. Пані Когут послідовно плекає в душі доньки почуття провини, рабський комплекс. Еріка «завжди заграє з владою відтоді, як уперше побачила рідну матір» [11, 50].

Гіперопіка – це ще й прагнення зберегти свій замкнений мікросвіт, а тому мати перешкоджає природному вияву сексуальної енергії доньки, яка може захопитись чоловіком і залишити її. Тому поява чоловіка в домі розцінюється як загроза спільному існуванню: «Ми залишимося тільки вдвох, еге ж, Еріко, нам ніхто не потрібен» [11, 17]. Головна причина відмови під подружнього життя Еріки криється в тому, що «Мати не хоче бути тещею. Вона хоче лишитися просто матір'ю й задоволена таким статусом» [11, 16], хоч вона й намагається переконати в першу чергу себе в тому, що «вона ніколи б не змогла підкоритися чоловікові» [11, 17]. Запрограмована матір'ю, Еріка Когут уникає взаємин із чоловіками. Чоловік – загроза її внутрішньому світові «...чоловік робить жінку нервовою й краде її опору – музику» [11, 64]. Свої сексуальні потреби вона задовольняє через споглядання чужого кохання з одночасними садо-мазохістськими вправами або фізіологічними відправами. Закохана у свого учня, заповнена солодкою тугою кохання, Еріка не здатна віддати своє тіло у владу природної спраги, натомість із садистським задоволенням тортує партнера, доводячи його майже до божевілля.

Взаємини матері й доньки виходять далеко за межі материнської-синівської любові й набувають ознак сексуальних домагань, що виявляються в численних «моторошних сценах ревнощів», а то й відверто лесбійських ігор. Нереалізована сексуальність кидає Еріку в обійми матері: «Дочка, ця самотня й недосвідчена коханка, притримує руки матері і цілує її в шию, виявляючи приховані сексуальні наміри» [11, 113]. Вже доросла донька спить з матір'ю на її подружньому ліжку – («шлюбна пара Еріка-мати» [11, 125]), місцем на якому змушений був поступитися слабкий, інфантильний, доведений до божевілля батько-чоловік. Навіть у новому помешканні, де буде достатньо місця, мати не

передбачає ліжка для доньки, хіба що зручне крісло, і вже завбачливо обмірковує можливі аргументи на користь власного рішення.

Гостре незадоволення і нереалізованість переноситься і в професійну сферу. Панна професорка рішуче припиняє ріст обдарувань. Жодна з учениць її класу не зробить кар'єру: «В тебе нічого не вийшло, чого ж мають домогтися цього інші з твого довкілля, та ще й за твій рахунок?» – підтримує мати [11, 15]. Викладаючи, вона пригальмовує і нівелює будь-який потяг до мистецтва. Її власне навчання – це тортури, числення випробування і зречення. То чому хтось має отримувати насолоду? А відтак: «Навчаючи, вона ламає один характер за іншим» [11, 58].

Е. Єлінек сконцентрована на сфері інтимного, особистого і виокремлює варіант можливого розвитку особистості, позбавленої власної самості. Цю сферу препарує й М. Кундера у своєму романі «Нестерпна легкість буття». Головна героїня Тереза нездатна відчувати вповні радість буття. Вона кохає чоловіка, й чоловік надзвичайно цінує їхнє спільне життя, однак вона невимовно страждає від численних зрад чоловіка. Тереза не може вибачити нехтування її власного тіла. У цьому плані чоловік і її мати солідаризуються. Кожен з них відмовляє Терезі у праві на власну індивідуальність і неповторність, які в її свідомості незмінно асоціюються з неповторністю тіла.

Отже, у романі Е. Єлінек «Піаністка» не навішує на класичну музику відповідальність з народження «маній і фобій» у героїні роману Еріки Когут. Вона жертва жіночого насильства, переродження світлої жіночої сутності на темну, до збоченої сексуальності, знищення материнського інстинкту, відторгнення чоловіка як половини своєї особистості.

Література

1. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К., 2003.
2. **Нобелівська премія в галузі літератури** – австрійській письменниці // Всесвіт. – 2004. – № 11 – 12. – С. 181; Кілька слів про Ельфріду Єлінек // Всесвіт. – 2003. – № 5 – 6. – С. 70.
3. **Ельфріда Єлінек**: «Я ловлю язык на слове...» // Ін. лит. – 2005. – № 7. – С. 232 – 239.
4. **«Высказать невысказываемое, произнести произносимое...»** // Ін. лит. – 2003. – № 2. – С. 286 – 292.
5. **Козлов Ю.** Мужчины наградили Нобелевской премией феминистку // Эхо планеты. – 2004. – № 42 – 43. – С. 45 – 47.
6. **Глазова А.** Ельфріда Єлінек, чи Отто Вайнінгер // Зарубіжна література. – 2004. – № 48. – С. 21.
7. **Родіна Г.** Потворність батьківської любові // Книжник – review – 2004. – № 21 – 22. – С. 22 – 23.
8. **Нобелевская премия по литературе досталась «Пианистке»** // День. – 2004. – № 184. – С. 7.
9. **Кундера М.** Невыносимая легкость бытия // Ін. лит. – 1992. – № 5 – 6. – С. 5 – 138.
10. **Єлінек Е.** Піаністка // Всесвіт. – 2003. – № 5 – 6. – С. 12 – 69; № 7 – 8.

– С. 65 – 136. **11. Зюскінд П.** Парфуми: Історія одного вбивці: Роман: Пер. з нім. І.С. Фрідріх. – Харків, 2005.

The article deals with an attempt of complex analysis of relationships between the mother and daughter in the novel of an Austrian writer Elfrida Elinek, the laureate of the Nobel Prize in 2004. The main accent is made on different complexes and phobias that are impossible for the social adaptation of a young woman, the harmonious relationships with an opposite sex, the realization of professional expectations.

УДК.821.161.2.09+929 Талалай

С. А. Негодяєва

ГЕНЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ІСНУВАННЯ „ТЕКСТУ В ТЕКСТІ” (НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ)

Проблема інтертекстуальності займає в сучасному літературознавстві ключове місце. На сьогодні можна виявити декілька основних аспектів вивчення цього питання: історія теорії інтертекстуальності, підходи до вивчення інтертексту, (проблеми авторства та читача через призми світосприйняття і компетенції), функції, які виконує інтертекстуальність, механізми будування інтертекстуальних відношень, їх типи та класифікації елементів міжтекстових зв'язків, міжтекстова взаємодія інтертексту й тропів та стилістичних фігур, розмежування інтертекстуальності та літературної традиції, роль інтертексту у формуванні художнього синтезу різних літературних напрямків і течій, тлумачення інтертекстуальності як важливої риси художньої літератури перехідного періоду на зламі тисячоліть.

Сучасні літературознавчі дослідження дозволяють, інтегруючи різні інтертекстуальні теорії, визначити види інтертекстуальності:

- 1) генетична – зауважує лише ті прото-, архетексти, які брали участь у виникненні літературного твору;
- 2) інтенціональна – спланована автором, усвідомлена ним;
- 3) іманентна – визначена чи наявна самим літературним твором;
- 4) рецепційна – та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами.

Суттєвої уваги в дослідженні проблеми інтертексту приділяли Р. Батр, Ф. де Соссюр, П. Валері, М. Фуко, У.Еко, М. Ріффатер, Е. Вулф, М. Гловінський, Р. Якобсон, П. Тороп, Ж. Женетт, Н. Фатєєва, О. Ронен ,

М. Бахтін, Ю. Лотман, Ю. Тинянов, Г. Косіков, М. Ямпольський, М. Зубрицька.

Вивчення теорії інтертексту невід'ємне від аналізу цього явища в творчості конкретних письменників. А звернення нами до творчості Леоніда Талалая, поета більш традиційної манери письма, дасть змогу розглянути еволюцію формування творчого методу митця, визначити нові тенденції, які намітились у доробку поета останніх років.

Спробуємо відповісти на питання: наскільки різнопланова роль різних форм „чужого слова” у генеруванні нових художніх смислів у його ліриці останнього десятиліття? У процесі інтерпретації доробку поета будуть порушуватись питання діалектики слова й образу, взаємовідображення автології й інтертекстуальних явищ як структурної одиниці у зображенні предметного світу та мікрообразів у його ліриці.

Хоча порушена нами проблема частково розглядалась Іваном Прокоф'євим у своєму дослідженні „Поетика Леоніда Талалая”[1], де вперше зроблено спробу виявити поетикальну домінанту у творчості лірика, яка синтезуються на здобутках найрізноманітніших літературних шкіл, творчих прийомах багатьох майстрів слова. У творах Л. Талалая (за визначенням науковця) найчастіше зустрічаємо алюзії та ремінісценції, ми ж зупинимось на аналізі інших форм інтертексту.

Н. Фатєєва вважає, що інтертекстуальність з авторської позиції треба розглядати як „засіб генезису власного тексту й постулацію власного поетичного „Я” через складну систему відношень опозицій, ідентифікації й маскуванню з текстами інших авторів (тобто інших поетичних „Я”)” [2, 14]. При чому двійником може виступати як сам автор, так і його попередник. Автор вводить до структури тексту простір поетичної та культурної пам'яті як новоутвореного елементу. Таким чином авторська позиція завжди носить хронотопний характер, бо „літературна традиція іде не з минулого в майбутнє, а з теперішнього в минуле та „констатується будь-яким новим явищем” [Там же].

Поезія як найчуттєвіший до „чужого” слова рід літератури може надати безкінечні модуси діалогу письменника з іншими авторами, сучасниками і нащадками. Доречними стануть слова Ф. І. Тютчева: „Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...” Орієнтація Леоніда Талалая на попередників допомагає нам не тільки сприйняти естетичну мету твору, але і краще зрозуміти асоціативно-психологічний механізм утворення в уяві автора образів.

Іноді *заголовок*, назва поезії, у своєму складі може містити інтертекстні прямі вказівки на авторство тексту, з яким відбувається „діалог”, наприклад: „Колискова матері” [3, 35] та „Дід Михайло” [3, 43] несуть в собі автобіографічну основу, „Шевченко в Україні 1859 року” [3, 206] та „Надія Лесі Українки” [3, 206] – відображають життєву та творчу спадщину славетних Кобзаря та дочки Прометея, „Подорож Катерини II по Дніпру” [3, 234 – 235] – запозичує сюжет численних

народних легенд про етимологію топонімів на Україні, що містять у своєму складі корені „дар”, „багат”.

Присвята – це ключова вказівка, яка допомагає глибше зрозуміти мотиви, підтексти, засоби поетичної метамови. Ілюстрацією можуть служити поезії: „Досвіду печаль” [3, 90] та „Співучий пісок” [3, 136], присвячені Павлу Мовчану – другові, співдумцю, українському поету і прозаїку, літературному критикові, кіносценаристу, поетичний доробок якого відрізняється оригінальною ускладнено-асоціативною образністю, багатством мовних засобів; „Де човен зиму зимував” [3, 176 – 177] – Миколі Вінграновському, про якого сам автор у критичній статті „Люзія добра і щастя” (яка була надана автором із власного архіву) писав: „Серед мого покоління його одразу ж визнали Метром, поетом з великої літери. Такого органічного, такого пристрасного поета милістю Божою, на моє глибоке переконання, в нас після Т. Шевченка не було. Я зовсім не збираюся ставити його портрет зразу ж після геніального Кобзаря і вивищувати над усіма іншими нашими поетами. Йдеться передусім про феноменальну емоційність поезії Вінграновського, про його великий талант щирості, а значить, і впливу на душу читача. Більш безпосереднього поета, як він, я не бачу в нашій літературі, і в цьому сенсі лише його можна назвати поетом поетів. Його вплив на поезію 60 – 70 років був колосальним. Він вплинув на формування як своїх ровесників, так і на молодші покоління. Я вже не кажу про незліченних епігонів...”; „Чекання” [3, 192 – 193] – пам’яті тих, хто не повернувся з боїв за життя людства; „Бузина” [3, 235 – 236] – пам’яті загиблого діда Леоніда Талалая Миколи Дудки – славного козака, від якого пішов „бузиновий рід, якому нема переводу”, і хай в мирний час, але продовжує справу діда поет – дарує слово людям і „співає дуда бузинова”; „Білий світ у мерехтінні” [3, 274] та „Горіла сосна” [3, 325] – дружині, Раїсі Петрівні, яка була і залишилася не тільки коханою та люблячою дружиною й матір’ю, але й першим слухачем, критиком, упорядником та бібліографом доробку автора (саме вона надала для нашого дослідження деякі архівні матеріали, фотографії та дещо з ненадрукованого), вона сьогодні для поета є уособленням „рукавички із задиханим теплом”, що пройшла крізь вічність та „сосни” на обрії, яка зливається з небом і лісом, підтримуючи вічне життя; „Слово правди дорогої” [3, 304 – 305] – пам’яті Василя Стуса – поезія некролового типу (бо написана саме після смерті шістдесятника в 1985 році) в своєму будівництві носить каскадне перелічення Стусових тем, мотивів: „слово правди дорогої”, гілка, яка проросла в недозволеному місті на Колимським морозі, скупа рука долі, що відміряла строк, вірші і балади, що серед ночі без конвою поспішають на Україну, „сестриця правди золотої – тривожна свічечка-душа”, „епоха, проклята тобою”, що виправдовується перед Богом, образ лірика-арештанта, який навіть заради води та „для пера” не змішає чорну фарбу із білою; „Ще

палахкоче ранній схід” [3, 331– 332] – Василю Лопаті, другу і порадинику; „Притишено плине осінній Дінець” – Миколі Руденку, земляку-донбасівцю з Луганщини, дійсному члену Української Вільної Академії Наук (Нью – Йорк), почесному члену Французької та Японської секції ПЕН-клубу, лауреату літературної премії імені Володимира Винниченка, лауреату Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, нагородженому орденом Держави (Герой України), автор порівнює його із туманом, „що напився води, як біди, / підводиться знову блукати по світу / і голову сиву не знає куди, / до кого йому прихилити”, у критичній статті „І ніде не кінчається серце” Леонід Талалай про нього сказав: „Про поета і про його творчий доробок написано чимало, та все ж справжній і глибокий аналіз його творів ще чекає на свого дослідника. Що ж до читачів, то вони давно знають і люблять твори Миколи Руденка, зокрема і його поезію. Борис Пастернак писав, що справжня книжка лірики — це „кубический кусок дымящейся совести”, таким саме кубічним шматком і повертається до нас Микола Данилович; „Білі хорвати” [3, 365] – Джуро Відмаровичу, побратиму-хорвату; „Це осінь, друже” [3, 372] – Володимирі Базилевському – українському прозаїку, поету, публіцисту, літературному критику, який для лірика був і залишиться не просто другом, а свічадом-двійником, бо їх творчість співзвучна із листком, „що рветься сам за іншими летіти / від самоти і від чужого світу” і образ розколеного навпіл сучасника є ключовим для сьогоднішніх письменників; „Гонитва” (із ненадрукованого) – Василю Герасим’юку, письменнику, якого нащадки, можливо, назвуть вісімдесятником, бо через незвичайні зображувальні ракурси автор розкриває сучасну прірву між поколінням батьків та дітей, демонструє кризу духовності, утрату оберегів українського роду, кризу свідомості сучасної людини, підміну одних понять іншими, Талалай застерігає Василя, використовуючи ремінісценції та алюзії про подвиги Сковороди, дисидентів-шістдесятників, письменників діаспори.

Ще однією типовою формою ліричного контакту поетів є *епіграф*. Функції епіграфу багатопланові, але у доробку Леоніда Талалая він характеризує особливість стилю автора – розкриває його манеру означувати асоціативні зв’язки власних поезій з літературними традиціями. Так, у поезії „Слово Елюара” [3, 66] лірик стверджує основну ідею твору: „Я ім’я твоє пишу, свобода...” – це слова Поля Елюара; продовжуючи попередню тему, автор до поезії „Вербою у світ проросте” [3, 206] добирає слова Сковороди „Мір ловил мене, но не поймал”, отже, Сковорода та Елюар виступають образом свободи; в ліриці „Шевченко в Україні 1859 року” [3, 206] для глибшого розкриття туги за розп’ятою Батьківщиною Талалай використовує слова самого Кобзаря „І де я в світі заховаюсь? / Щодень пілати розтинають...”; „Притча про каміння” [3, 207] у ролі епіграфу навмисне має усічену репліку із народної пісні „Постав хату з лободи...” і стверджує тему

відповідальності людини за будь-яку справу – часу збирання каміння; „Хліб по воді” [3, 251] – біблійний епіграф – слова Еклезіаста „Хліб свій пускай по воді, бо по багатьох днях знов знайдеш його” – відіграють роль антитези та підсилюють емоційне сприйняття ідеї твору: розчарованому сучаснику прикро залишати моральні цінності в спадок нащадкові, бо вони знецінені „болотом стоячим”.

Особливу роль відіграють у якості епіграфу Пушкінські традиції, які автор використовує для показу боротьби проти „сплюндрованої гармонії” в житті думаючої особистості, так у поезії „Яблуко на підвіконні” [3, 281] – слова „Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь...” допомагають яскравіше сформувати в уяві зоровий образ яблука як уособленої алюзії дитинства – чистого та щирого, де герой жив у гармонії з природою та самим собою; для відтворення мотиву „межової миті”, що надає надії на продовження розпочатої героєм справи в поезії „Біля виходу (чи входу)” (із ненадрукованого) лірик використовує слова російського класика „Есть наслаждение в бою / И смертной бездны на краю...”, які розкриватимуть основний лейтмотив запланованої письменником збірки з робочою назвою „Неурахований час” (частина поезій із якої вже публікувались у останньому виданні збірки „Вибране” в 2004 році під однойменним циклом) – аналізувати та цінувати кожну хвилину життя – і добру, і злу, бо час – це найвища категорія буття:

Біля виходу (чи входу?..)
може, й справді насолоду
і безсмертя запоруку,
обриваючись, як нить,
межова дарує мить;
і тебе із рук у руки,
що тремтять від щастя й муки,
як одне дитя своє,
сестра сестрі передає.

У ліриці „І тих... і тих... уже немає” (теж із ненадрукованого) використання Пушкінської автоалюзії „Иных уж нет, а те далече...” в якості епіграфа свідчать про єдність світосприймання поетів двох століть, про цінування справжніх дружніх почуттів, що загострюються із втратою друзів.

Ще однією наявною формою виявлення орієнтації Леоніда Талалая на інших авторів є *внутрітекстові примітки*, які зустрічаються в тексті у вигляді прихованих маркірованих цитат без авторського коментарю, іноді - курсиву, який свідчить про видозмінену цитату. І В. Арнольд, говорячи про курсив, відмічав, що це „найпростіший випадок” [4, 102] існування „чужого слова” в тексті. Так, у „Саркастичній баладі про браму” [3, 231] – займенник *свій* окреслює саркастичне відношення до типового образу зрадника, який завжди знайдеться серед своїх; у інтимній ліриці „Золоті підпори” [3, 251] –

займенник *його* підсилює таїну справжнього кохання і надії на *нього* люблячої жінки; в поезії „Туман під місяцем у полі” [3, 281] – займенник *моє* уособлює образ втомленого самотністю сучасника, де „Усе пливе: і світ, і я, / І відчуваю крізь утому, / Як на *моє, моє* ім’я / Озвався голос незнайомий” і йому лише луною відгукується власне ім’я, - займенникові курсивні форми споріднюють автора з особистісно-психологічними медитаціями екзистенціалістів, шістдесятників, з якими починав свій творчий шлях письменник.

Малюючи образ втраченої миті, що може залишитись останньою, лірик виводить курсивом у поезіях „А вже в моїм теремі злотоверхім покрівля розвалена...” [3, 346] та „Що шумить, що дзвенить перед зорею ранньою?...” [3, 350] перші два рядки строф, натякуючи на алегоричний зміст фрази, яка могла б одночасно виступити в ролі епіграфу, і стилізована під творчість російських письменників „срібного віку”, які вплинули на формування стилю письменника в ранній період творчості. Доречними стануть слова про Леоніда Талалая Володимира Базилевського: „За останні роки він багато чому навчився – цей поет. Більше в попередників, ніж у сучасників. Більше в російських поетів, ніж в українських. Починаючи від Баратинського, якого він любить, і пізнього Пушкіна – до майстрів ХХ століття. Йому близька зображувальність Буніна, цього, за атестацією Маланюка, „духовного українця” [3, 7].

Іноді автор вживає *внутрішні цитати*, які вимовляє його ліричний герой, запозичуючи їх із мови іншого відомого нам персонажа, які теж відіграють роль у будіванні асоціативного ряду образів. У поезії „За колом коло” [3, 99] відомі рядки пісні „Ой не світи, місяченьку, не світи нікому...” формує образ плинності часу; „Літописець” [3, 152] – священне „не лепо ли ні бяшеть...” змальовують значимість літописцевих пам’яток; „Іще твій сон біля вікон” [3, 364] – алюзія з біблійної молитви „Дажь нам...” протиставляється людським диявольським вчинкам; цитати „... Без сподівання, без надії”, „... існую без надії”, „сподіваюсь без надії” в поезії „Надія Лесі Українки” [3, 206] – звеличують життєвих подвиг поетеси.

Підсилюють глибину сформованих образів і *натяки на персоналії*, які відіграють ключову роль у створенні ідейно-тематичного змісту віршів, наприклад: у поезіях „Вогнище із друзями навколо” [3, 216] та „Фіксує око, проявля душа” [3, 379] – „І згадаєм Рильського Максима, / Що любив розмови у гурті” та влучне Рильського слівце в колі друзів, до якого рими „жалітися біжать”; „Зійшлися сосни, як сім’я” [3, 328] – майстерність лірика – Сосюри, „якого згадає коник у траві”; „Нарешті в горлівській газеті” [3, 336] – Блок та Сосюра як перші вчителі багатьох починаючих поетів”; „Був я вільний...” [3, 368] – Павличко, який сьогодні знаходиться в творчому мовчанні; в пейзажних ліриках „Осіннє марева тремтіння” [3, 374] та „Удосвіта дощ ущух” –

Вінграновський, який залишиться для поета малярем вишуканої пейзажної метафори.

Отже, звертаючись до традиційних образів, як до стабільного елементу творчого процесу, Леонід Талалай відкрив простір для вільного експериментування у сфері поетичної обробки. Традиційні образи та сюжети, як ми бачили, що переходять із твору в твір, використовуються поетом для шліфування ним нових засобів зображення, що призвело до створення змістовних і емоційних потенцій образів та сюжетів.

Можливо, визначити всі талалаєвські види „чужого слова” в доробку автора нам не вдалося, але на основі аналізованих прикладів бачимо, що, основна функція цих інтертекстуальних включень – це створення й підсилення художнього образу шляхом збагачення з ним асоціативного ряду. Розглянуті різні засоби актуалізації інтертекстуальних включень у творчості Леоніда Талалая допоможуть знайти стратегію аналізу сучасної поезики – простежити безперервний полілог поетів різних епох та генерацій.

Література

1. **Прокоф'єв І.** Поетика Леоніда Талалая. Дис. канд. філол. наук: 10.01.01/Нац. АН України Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004.
2. **Фатеева Н. А.** Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Изв. АН. Сер. Лит. и яз. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 – 20.
3. **Талалай Л.** Вибране. - К., 2004. 4. **Арнольд И. В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб.ст. / Науч. ред-р П. Е. Бахуркин. – Спб., 1999.

We considered in the article issues of the different forms correlation of the “sublease’s word” with the intertextuality, their role in the formation of the new images and senses. The given essay is based on the material of the lyric poetry of the contemporary Ukrainian poet Leonid Talalay.

УДК 821.161.2' 31.09+929Забужко

Н. О. Патика

НАРЦИСИСТСЬКІ АЛЕГОРІЇ В СЕКСУАЛЬНОМУ СВІТОПРОСТОРІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Оксана Степанівна Забужко почала свою літературну діяльність з поезії. Пізніше були видані її прозові праці: роман „Польові дослідження з українського сексу”, „Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу”, повість-інтермедія „Казка про калинову

сопілку”, „Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х років” та ряд інших творів, котрі викликали велику кількість протилежних оцінок, що і спричинило полеміку щодо самої особистості письменниці. Одні кажуть, що Забужко – це геній, якого не кожен може зрозуміти, що Україна ще „замала” для осягнення того, що вона робить. Інші стверджують, що її творчість, по-перше, занадто феміністична, а, по-друге, її критика дуже „низька” й перетворює велетнів культури на мізерних комах.

Творчість О. Забужко викликає не лише дискусії, а й носить скандальний відтінок. Вона виходить за межі загальноприйнятих норм, що є однією з ознак постмодерної літератури. Зважаючи на недостатню вивченість доробку письменниці з точки зору філософічності, алегоризму тема дослідження є актуальною.

Протягом ХІХ – ХХ століть література розвивалась у певному напрямку й орієнтувалася на збереження національних традицій, на розвиток національної свідомості. На кінець ХХ століття література фактично втратила цей орієнтир і заклики до збереження національних традицій почали звучати фальшиво, національні традиції та звичаї виглядали як „муміфіковані пам’ятки давнини” [9, 42].

Дев’яностівці (так називають письменників 90-х р.р. деякі критики, хоча щодо цього існує розбіжність), на відміну від вісімдесятників, формувалися в умовах „національної депресії”. Тому в основу естетики письменників 90-х рр. лягли розчарування національною ідеєю, суспільством, самою людиною, лишався єдиний порятунок – сховатися у собі, у своєму слові. Саме тому замість доби самоутвердження державної нації, ми маємо „добу національної втоми і відчаю” та породженого ними „тихого бунту” й індивідуалізму. Національну ідею заступила здебільшого філологічна ідея. Деякі письменники проголосили „самоцінну віру в абсолют тексту, в те, що мова є єдиним героєм і об’єктом твору” [7, 76].

Покоління кінця ХХ століття можна визначити як покоління постепохи: пострадянське, постколоніальне, постчорнобильське, постхристиянське, постмодерне. Постмодернізм виникає як відчуття кінця історії сучасної епохи й реакція на модернізм. Тому він передбачає опозицію до модернізму й будується на таких засадах, протилежностях: модернізм/постмодернізм; закрыта форма/відкритість дискурсу; цілеспрямованість мистецтва/мистецтво як гра, карнавал; художня майстерність/деконструктивізм, замовчування; закінчений текст/хепінг, перформанс (вистава, виступ), кітч (від англ. kitchen – кухня, жанр масової культури).

В уяві постмодерністів світ постає як щось аморфне, розпливчате, до кінця не визначене, а отже, незрозуміле, ірреальне. Але автор і не повинен шукати сенс людського буття, він повинен його створити, а для цього йому можуть знадобитися вже раніше написані твори інших письменників. Автор має занурити читача в написане

іншими, переосмисливши цитати, фрагменти, уривки, фабули з їхніх текстів [2, 49].

Характерною особливістю доби, на думку Є. Барана, є відсутність авторитетів, тому що людина все більше стає самодостатньою. Через це в літературі виникають прояви цинізму й нігілізму, коли інформативна поверховість видається за ґрунтовне знання проблеми. У добу текстового засилля стираються межі між справжністю й несправжністю, наближуючи їх одне до одного. Для сприймання людині не вистачає терпіння й уважності, звідси маємо недовіру до друкованого слова як такого. Письменникам, за словами Є. Барана, не вистачає вчинку – не миттєвого, а тривалого. У наш час „потрібний текст у поєднанні із способом життя: слово і діло” [1, 5].

Олександр Яровий вважає прозу 90-х років ХХ ст. вбогою, тому що, по-перше, превалює тематично-однотипна увага до „чорнухи”, збочень, ненормальних психічних станів, алкоголізації та наркотизації. Героя в такій прозі не існує. А по-друге, наявний „кричущий, вбивчо-одноманітний антистиль, „уміння” десятками сторінок писати ні про що. Дуже часто – з претензією на інтелектуалізм” [13, 3]. Замість того, щоб писати про „щось”, письменники створюють тексти про „ніщо”.

У прозі 90-х років „ніщо” стає чимось, але „безсистемність хаотичного руху стильових шукань і бродінь набуває рис системи. Проза жанроутворюється: проза карнавалу (Ю. Андрухович), проза „трагічорнушного” акцентовано-негативного зображення дійсності (О. Уляненка), проза вищого ґатунку, нетрадиційна формою, але традиційна за триєдиним зерном одвічної літератури (релігійність, філософічність, поетичність) – це проза Є. Пашковського; спалахує феміністична проза (Оксана Забужко); проголошує... синтез народництва з інтелектуалізмом В. Медвідь” [13, 3].

У найновішій літературі відбуваються інтенсивні пошуки міфологічної художності. Міфологізація мислення певною мірою підсилюється присутністю в українській свідомості чорнобильського знака.

Поруч з інтенсивними пошуками міфологічної художності у письменників постмодернізму проявляється інтерес до алегорії. В 11-томному „Словнику української мови” алегорія визначається як „втілення абстрактного поняття в конкретному художньому образі” [12, 33]. Так само тлумачиться поняття алегорія й у „Словнику лінгвістичних термінів” [11, 13]. Автори „Літературознавчого словника-довідника” дають ширше визначення й пояснення: „Алегорія – спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями з характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично, вони найяскравіші у літературних

байках і сатиричних творах” [10, 26 – 27]. Алегорія визначається як троп, котрий в античні часи розглядали як розгорнуту метафору. Та алегорія, на відміну від метафори, ґрунтується не на перенесенні зовнішніх ознак, а на „асоціативному переосмисленні самої сутності явищ і предметів у їх сукупності” [10, 27]. Дослідники вказують на те, що алегорія може бути введена у твір „двома шляхами: „зовнішнім”, коли твір вже за своїми жанровими ознаками (наприклад, байка, моралізована притча і т.д.) або за типом героїв... усталено асоціюється з алегоричним змістом; „внутрішнім”, коли в самому зображуваному з’являється авторська настанова на фантастичність, умовність, а звідси й на необхідність інакомовного розуміння того, про що безпосередньо йдеться” [2, 112]. До алегорії в українській літературі вдавалися Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка та інші письменники.

На противагу, у добу постмодернізму звертається увага на те, що алегорія може включати всю літературу, тому що „всі тексти можна розуміти „по-іншому” [4, 18]. Алегорію визначають як окремий жанр, який, „на відміну від споріднених форм притчі та байки, пропонує ключі до власного тлумачення” [4, 18]. Особливістю алегорії, що відрізняє її від інших жанрів, є вимога активної й повної участі читача у виробленні значення.

У ХХ столітті відродилося зачарування мовою, яке і пробудило в свою чергу інтерес до алегорії. „Митці постмодернізму, і літератори, і представники зорових мистецтв, знаходять у надміру... перевантажених штучністю знаках алегорії радше спосіб підірвати й дестабілізувати універсальні істини, аніж підсилити їх” [4, 18]. Мак Гейл звертає увагу на „стійку тенденцію постмодерної алегорії до встановлення „несумісних принципів” або „персоніфікованих семантичних протиставлень”. Але замість „середньовічного протиставлення „добро супроти зла”, ці маніхейські алегорії „мають тенденцію віддати перевагу ніцшеанському протиставленню... між раціональним порядком і бездумними втіхами” [4, 19]. Постмодерна алегорія іноді висміює власну форму, „встановлюючи надто прості відповідності, які лише відкривають більшу складність, що може підтримуватись поверхневою штучністю, і алегорія обвалюється сама на себе” [4, 19]. Сучасні автори закладають алегоричний зміст у літературні казки і сучасні „хімерно-міфологічні”, „хімерно-притчеві” твори. Нове покоління алегорій є дуже мінливим, „воно добре зчіплюється з магічним реалізмом, науковою фантастикою, політичною сатирою, критичною теорією і навіть антропологічними коментарями” [4, 19].

Літературні зрушення, котрі розпочались у кінці 1980-х років карнавалізацією, сміхом, у середині 90-х змінюються постколоніальним „депресивним синдромом”, що набирає дедалі поширенішого характеру” [7, 80]. Тривожна невідомість індивідуального буття приводить до того, що у творах відчувається песимістичний настрій, передчуття лихого.

З'являється відчуття загубленої в історії національної людини, людини-жертви в країні-жертві.

Роман Оксани Забужко „Польові дослідження з українського сексу” прочитується на тлі самовдоволеного знущально-агресивного чоловічого письма. Лекція авторки, написана в романній формі, відлунує собою творчість Лесі Українки, Ольги Кобилянської.

„Польові дослідження з українського сексу” були написані 1994 року у Сполучених Штатах Америки, у Пітсбургу, де Оксана Забужко (цього ж року) викладала як Фулбрайтівська стипендіатка. Саме в цьому середовищі й розгортаються події, описані в романі. Первісним рушійним імпульсом до створення „Польових досліджень з українського сексу” було прагнення дослідити, як свідоме життя (історія) впливає на підсвідоме, позасвідоме, інтимне окремо взятої людини. Звідси взялася й назва твору „Польові дослідження з українського сексу”, котра привертає увагу читачів і яку сама авторка трактує як „комічний заголовок – „обманка”, „заголовок, який збив з плигу стількох критиків, аж дехто в запалі затаврував був мене порнографічною письменницею” [3, 169].

Оксана Забужко запевняє, що в романі вона використала універсальний феномен, спеціально-українського в ньому нічого немає, тому що чоловіки, на думку письменниці, завжди помщаються за свої поразки „поза домом” саме жінкам. Український матеріал тільки допоміг авторці згустити барви, зробити оповідь більш драматичною, наочною. А для того, щоб читач повірив Оксані Забужко, „глевкі й нечисті секрети” – конче мусили бути висловлені „від першої особи” – як частина власного, сокровеного екзистенційного досвіду автора” [3, 172].

Роман Оксани Забужко „Польові дослідження з українського сексу” написаний у формі авторського виступу перед аудиторією, що має певні переваги: довільно переставляти окремі епізоди, власні спогади, думки, враження, - дотримуючись цілісної композиції, якої письменниця добивається не логічним викладом матеріалу, а створенням відповідного настрою, суголосних відчуттів. У своїй „промові” авторка часто вдається до порівнянь, пов'язаних з історією України та життям (інтимним життям) окремо взятої жінки, при чому з жінкою Оксана Забужко порівнює будь-що: мову, літературу, історію, культуру України. Письменниця проводить паралель між станом, становищем жінки та долею України і її культури, що є однією з основних рис роману „Польові дослідження з українського сексу”.

У плані реалізації конструктивного сексуального світопростору Оксана Забужко дуже часто схиляється до нарцисистських алегорій та аналогій [8, 76]. У „Польових дослідженнях з українського сексу” образ, віддзеркалення героїні виринає кілька разів:

1) замилювання досконалістю власного жіночого тіла: „на тебе глянуло розпогоджене, відмолоділе до стану твоєї автентичної вроди –

делікатне й худеньке, сливе дівчацьке, виплигуюче назовні чорними очиськами личко, яке ти завжди за собою знала...” [6, 41];

2) розчаровуюча констатація „обвислих грудей”: „вечорами у ванні я розглядаю перед дзеркалом... свої груди, досі такі незмінно кулясто-пружні, визивно насторчені пипками врізнобіч... : цієї осені вони вперше охляли, недвозначно посунулися далі, наводячи на гадку про перестояне сире тісто, і взялись якимись відворотними плямками, схожими на пігментні, а вершечки щодали, то більше нагадують потемнілу шкіру зморщеного персика...” [6, 52 – 53].

Кожне нове віддзеркалення – новий етап в житті героїні, новий крок сфери образності та ідеології тексту. Письменниця відверто говорить про своє тіло, коментує будь-які зміни в ньому, через що вона була звинувачена в тому, що її роман: „а) руйнує усталений в культурі образ жінки, б) діє супроти потреб популяції (нації), в) хибно орієнтує молодь щодо місця і місії статей у суспільстві, г) руйнує засади суспільної моральності” [5, 190].

Різнобічно і яскраво в „Польових дослідженнях з українського сексу” демонструється тіло. Еротичне й ригідне воно має свою атрибутику, незмішувану в тексті, при чому еротичне тіло, яке може звабити легіон чоловіків, інтерпретується як самотнє. І взагалі, „самотність, витлумачена як, власне, самотність спраглого тіла, проймає твір” [8, 79].

У романі Оксани Забужко еротика існує у двох аспектах:

1) еротика красивих стосунків: „Осінь. Раннє смеркання. /Твань – і кроки, як гумові.../ Ця любов – не остання...), - пройшов крізь її територію, мов татарська орда, - зі свистом і гиком випікши майже з цілого обширу пам’яти, з усіх її головних осідків ту живильну, таємничо-мерехку любовну вологість, котру душа з року в рік назбирує в собі про запас”, „справдешня любов – вона завжди зряча” [6, 83 – 84];

2) еротика спотворена – пригода, яка трапилася з героїнею у поїзді і яку вона постійно згадує пізніше: „повертаючись думкою назад, наново розколупуючи в пам’яті ту ніч у плацкартному вагоні, вона пробувала прокрутити собі незнятий ролик: як то могло б бути, як то воно у них відбувається – в тамбурі, під стук коліс, притисшись спиною до перегородки, утробно здригаючись вкупі з нею? чи, мо в клозеті, осідлавши унітаз, вище підошов у розковезяній круг нього рідкій багнюці? що вони при цьому відчувають, що відчувають їхні жінки – сласну розкіш пониження, збоченський кайф на хвильку оскотинитись, чи, чого доброго, і це ще гірше, взагалі нічого не відчувають? а може, чорт його зна, може це і є – здорова сексуальність в чистому вигляді, без комплексів, не спаралізована культурою з усіма її схибнутими ділами...” [6, 98 – 99].

Фригідність тіла вмотивовується соціальною приниженістю жінки, як, власне, й чоловіка, - адже в СРСП „заборона” на сексуальні

стосунки стосувалась усіх. „Аналіз наслідків тоталітарного режиму чи не вперше в художній формі здійснено Оксаною Забужко саме у сфері сексуального життя” [8, 80].

У романі „Польові дослідження з українського сексу” Оксана Забужко використовує художні моделі замкненого льоху, замуrowаного родинного гнізда, ізолюваності нації, країни; заклятості на мову, яка і є домом; самотності людини в натовпі, масі; соціальної приниженості жінки й чоловіка, наслідком якої стає ригідність тіла; приреченості української літератури і культури, клітки національного буття і жіночої залежності від здрібнілого чоловіка, від чоловіка – колишнього раба; постколоніального стану суспільства. Країни і окремо взятої людини, яка звикла підкорюватись „старшому брату”; „інфікованості” страхом, вагітності смертю, що призведе до виродження нації.

У своєму творі авторка звертається до різних тем: історія України; стан української літератури; дискурс національного і жіночого; залежність між чоловіком і жінкою; проблема добра і зла; сексуальність; любов, яка виявляється дуже серйозним почуттям; еротика тіла; вплив історії, культури, літератури на долю людини; питання вибору мови і приреченості на неї; ізолюваність країни і людини від цілого світу; самотність жінки, самотність митця. Оксана Забужко у „Польових дослідженнях з українського сексу” використовує концепцію жінка-жертва й Україна-жертва, що констатує національну безвихідь, відсутність майбутнього, повнокровного майбутнього.

Література

- 1. Баран Є.** Літературні дев'яності: підсумки і перспективи // Літературна Україна. – 1999. – 3 червня.
- 2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К., 2001.
- 3. Гринь Г.** Розмова з Оксаною Забужко // Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К., 2004.
- 4. Енциклопедія постмодернізму /** За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К., 2003.
- 5. Забужко О.** Жінка – автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика 90-х – К., 2001.
- 6. Забужко О.** Польові дослідження з українського сексу. – К., 2004.
- 7. Зборовська Н.** Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980 – 90 р.р. // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – Верес.- жовт.
- 8. Корабльова О.** Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2003. – № 7.
- 9. Лебединцева Н.** Поезія 80-х: новий рівень самоусвідомлення // Слово і час. – 2000. – № 10.
- 10. Літературознавчий** словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'як. – К., 1997.
- 11. Словник** іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К., 2000.
- 12. Словник** української мови. В 11 т. / За ред. І. К. Білодіда. – К., 1975. – Т.1.
- 13. Яровий О.** Стиль і безстилля прози

90-х та супутні проблеми, або Бунт „проти” й боротьба „за” // Літературна Україна. – 2002. – 29 серпня.

In this article the novel “Field Researches of Ukrainian Sex” by Oхana Zabuzhko is partly analyzed as an example of postmodern literature. The main attention is paid to narcissistic allegories in the text.

УДК 883А – Д: 929 Антоненко-Давидович

Л. А. Пташник

ТИПОВІСТЬ ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА

Література як суб'єктивний відбиток об'єктивної дійсності розкриває проблему батьківщини та родини. У 20 – 30-х роках ця традиція набула хворобливих рис у ставленні героя до свого минулого, зокрема матері. Письменники зосереджувались на стражданнях персонажа, на проблемах вибору подальшої долі, показували нівеляцію родини, перенесення акцентів зі споконвічного сімейного на нове громадське: „Поряд з психоаналітичним дискурсом, як зазначала С. Павличко, активно розвивався паралельний йому – психопатичний (художні пошуки мови для вираження різноманітних психічних розладів), який мав „багато форм і вимірів”: „Його можна віднайти в кровожерності й брутальності, якими позначена велика кількість текстів початку 20-х років, а також в окремих повторюваних, можна сказати, нав'язливих мотивах – самогубства, божевілля, ненормальності” [8, 268].

Саме такого головного героя представив Б. Антоненко-Давидович у першому періоді своєї творчої діяльності в повісті „Смерть”. Другий етап свого творчого життя він розпочав романом „За ширмою”. Аналіз цих двох творів дозволяє говорити про творчі перегуки, сталість у виборі форм, персонажів, символів, про послідовність та спадковість у творчості письменника, типовість образу головного героя.

До аналізу творчої спадщини письменника звертались як дослідники 20 – 30-х рр. минулого століття, так і сучасні літературознавці. Серед них найгрунтовніше дослідження належить Л. Бойку. Однак, розвиток типових образів у досить значному за часовим виміром творчому надбанні Б. Антоненка-Давидовича не простежувався в дослідженнях літературознавців, що не давало можливості проаналізувати творчість митця у розвитку. Тому наукову новизну вбачаємо в дослідженні паралелей образів героїв у творах Б. Антоненка-

Давидовича „Смерть” та „За ширмою”, які представляють різні етапи літературної діяльності митця.

Метою дослідження є співставлення тематики, проблематики та символізму повісті „Смерть” та роману „За ширмою”, виявлення ознак творчого зростання. Б. Антоненка-Давидовича. Уже в першому періоді творчості письменника з'являється образ Месії, яким виступає Кость Горобенко в повісті „Смерть”. Сама екзистенційна назва вказує на одне з вічних філософських питань про сутність смерті. Саме таку ціну вирішує заплатити за своє життя в майбутньому спокійне головний герой повісті: „Мізерною шкодою ти хочеш купити собі нове сумління? Дешево! Занадто дешево... Це купується тільки – пам'ятаєш ту безсонну ніч? – купується кров'ю! Смертю!” [1, 78].

У той же час цей герой безпосередньо пов'язаний з іншим біблійним героєм – Сином Божим, бо Кость Горобенко і є новітнім Ісусом Христом нової віри під назвою Більшовизм. На це вказують непомітні на перший погляд деталі не тільки в творі, а й критиці. Так Л. Бойко у своїй монографії „З когорти одержимих” зазначає: „На жаль, автор не пояснив (бодай стисло), що ж саме спонукало його героя так рішуче порвати з недавнім минулим і перейти, по суті, в іншу віру” [5, 161]. Саме Ісусом Христом намагається стати Горобенко для більшовизму. Але його місія не відповідає внутрішнім переконанням і уподобанням героя, він хоче стати тим, ким насправді ніколи не зможе бути як цілісна особистість. Він вважає, що будує себе – нову людину, а по суті руйнує своє минуле, спогади й почуття. Кость Горобенко – Ісус Христос, але перероджений, що заради порятунку свого життя приносить у жертву свою пам'ять, душу та чуже життя: „...смерть одного в той же час народження другого. Отже, смерть не годна перетнути вічного калейдоскопа життя!.. [...] Костика вже нема, як нема Наді, немає батька і його двох будинків, як нема того всього, що було тоді, але тепер є зате товариш Горобенко. Більшовик. Збагни ж, яке прекрасне це життя...” [1, 101].

Але Кость ніколи не стане холоднокривним убивцею, як Зіверт, для Горобенка розстріл – це вбивство, це жертва заради „світлого майбутнього”: „...Треба вбити... Мушу, власне, не вбити, а розстріляти. І тоді, коли перед очима з'явиться їхня кров, коли ця кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безліч усяких категорій, що зведені до одного знаменника – контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді – всьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді сміливо й одверто, без жодних вагань і сумнівів можна буде сказати самому собі: я – більшовик...” [1, 56].

Досить часто в прозі Б. Антоненка-Давидовича присутній антигерой, який знаходиться в конфлікті зі своїм внутрішнім „я”: „Вони мають свою вічну формулу: „Буття визначає свідомість”... Це їхня істина,

це “новий завіт”, з яким вони мають пройти світ, переорати всю землю, стерти кордони, помішати всі нації в одному струмені чорної маси потоптаних рабів, що пустилися берега. “Капітал” Марксів... Що це? Тора, Євангеліє, Аль-Коран чи важіль Архімеда?.. Які вони сильні, ці люди в пенсне із вдаленим поглядом і фанатизмом ісламу!”[1, 51]. Цими думками Горобенко підтверджує тотожність “ідеологія - віра”, захисником і Месією якої він намагається стати. І хоч часто Горобенко відкидає національне питання: “Хіба він не чув цього від Педашенка, Ковганюка і всіх тих *сектантів*, що складають у сумі нещасну жменьку “свідомих українців” у повітовому місті! Тих опереткових людей із сентиментально-романтичною душею і журливо-саркастичними очима, що в розквіті свого піднесення й пафосу створили тільки “Просвіту”, цей новий храм на руїнах українського *Єрусалима*...”[1, 90], зрештою усвідомлює свою приналежність: “... не можуть збагнути, що національна справа так тісно, так невідлучно зв'язана на Україні з соціальною?..”[1, 101]. Але своїх співвітчизників він сприймає як юрбу грішників, яких його послано як сина Божого наставити на праведний шлях: “Горобенко серцем розуміє, що це маса – це той самий натовп, який пройшов усю людську історію з криком: “Розіпни його!”[1, 94]. І знов проявляється вплив Біблії в сні Горобенка, що поєднує теперішнє з далеким минулим: “Бей жидов и комиссаров!” [1, 110]. І Кость, і єврейський хлопчик виступають символами спільнот, що зазнають переслідувань. І, можливо, сон Костя розкриває його справжнє покликання: поєднати панівний політичний рух із національним питанням свободи вибору етносу. Та Горобенко на дозволив собі це визнати, бо ці позиції не сумісні. Кость не усвідомлює, що вибір кожної з них призведе до смерті, фізичної або духовної. Горобенко вирішує, що вбивши себе минулого, він (як і душа Христа) воскресне для нового життя – життя більшовика. Але хибна ідеологія призводить до хибного вибору: Кость не воскресне; його самозруйнована особистість не отримає очікуваної волі: “...треба кількох крапель крові на землі. Це вона тільки змиє все! Тоді все буде можна і на все буде плювати...”[1, 56]. Автор не закінчив сюжетно свою повість, але натякнув на розв'язку:

“ – Кров!..

Рука затремтіла, й вишнева краплинка блиснула на сонці. Посміхнулась сонцеві.” [1, 144]. За віруваннями наших предків: “Сонце – святе й праведне: воно не терпить крові, особливо невинної, і карає вбивцю, коли він проллє кров у нього на виду” [7, 255].

І одразу приходить кара. Горобенко довго вбивав пам'ять про свою кохану: “...тоді вона була просто Надею, вона була нареченою [...], а тепер вона була б “міщанкою”, “баластом”, “безпартійною сволоччю””[1, 46], але вона поверталась у снах: “Надя вмерла, вмерла тільки фізично, а коли з'явиться рідко уві сні, вона буде просто Надею, “дореволюційною” Надею...” [1, 47]. І тепер, коли нарешті Кость

“перейшов Рубікон”, за яким на нього чекало виплекане “я - більшовик”, перша думка нового Горобенка про минуле: “Скривавлена сорочка Надина і на простирадлі іржава краплинка...Надина кров! Непорочна, чиста дівоча кров... Було тужно за тим, що не стало чогось без вороття, що набезвік розірвано вінок, і було до сліз радісно, що народилось щось нове, щось дуже інтимне, щось нерозлучне, рідне...” [1, 144]. Можливо, саме цієї миті Кость усвідомив, що його спроба марна, бо вдивляється він у “блакитні тераси спокійного, безхмарного українського неба” [1, 144].

Отже, Кость Горобенко є, з одного боку, носієм правди й добра, бо мотивація його вчинків праведна: “Настане час – і не буде України, не буде, може, націй узагалі, але сонце й любов будуть” [1, 72]. Але обраним ним шляхом вступає в конфлікт з внутрішнім “я” та метою, створюючи антигероя, провісника “Зла”: “У повісті Б. Антоненко – Давидович поставив мету ще ближче й конкретніше показати “незбагненну”, воістину *сатанинську*, більшовицьку силу чи принаймні самому як слід розібратися в ній і дослідити джерела її “переможного” поступу і вплив на хід історії” [6, 160].

Герой страждає, шукає вихід, бореться зі своїм „я” – душею, любов'ю до рідних, пам'яттю про минуле, своє походження тощо. Знищуючи матеріальне вираження цього, він намагається змінити своє моральне, внутрішнє. Звичайно, фінал цієї боротьби автор залишає на розсуд читача – співавтора, накресливши лише натяк. Але очевидно, що автор ненав'язливо виступає „моралізатором”: у Костя немає *надії* на майбутнє (не даремно дівчину Горобенка, його перше кохання звали Надією); не можна побудувати нове життя, позбувшись пам'яті.

Одним із перших творів Б. Антоненка - Давидовича другого періоду його творчості став роман “За ширмою”. І знов тема вибору, тема родинних стосунків.

Центральним персонажем є лікар Постоловський, особа, яка іноді в тексті стає невіддільною від особи автора. Олександр Іванович працює лікарем. Він багато чим змушений був пожертвувати заради цього: батьківщиною, коханням. У роки своєї юності Сашко опинився перед вибором своєї майбутньої долі, але, на його думку, його вибір вимагав жертв, і він вирішив обійтись без минулого, яке стало б тягарем та завадило б амбіціям. “Таж перед ним – не тільки світлий похід у майбутнє, а й утеча. Втеча від минулого...Ось він стоїть уже на другому березі вузького Трубежу, і його, Сашків, Рубікон – уже перейдено. А позаду, за спиною його, стоїть Переяслав, а в ньому - дитинство, юнацтво і Маруся, його перша кохана дівчина. [...]

“Мусиш!” – чується владний голос у грудях, і Сашко, стиснувши серце, кидає останній гарячий погляд назад і стрибає на коня.[...]

[...] Він кидає першу кохану дівчину і, закоханий у мрію тікає від свого щастя. І він увесь – у русі. [...] Він тільки знає, що мусить покинути

назавжди все, що було йому близьке, дороге й миле, і мчати в безвість. Так мусить бути!” [2, 533 – 534].

Олександра Івановича притягувала Москва з її театрами, кіно, можливостями тощо. Постоловський соромиться свого походження, своєї батьківщини, через все це – і самого себе. У намаганнях компенсувати цю неповноцінність лікар вирушає на фронт. Але недаремно Антоненко-Давидович не дав йому змоги опинитися на війні: “Як і раніш не раз, коли випадково заходила про це мова, так і тепер Олександрові Івановичу здалося, ніби заступник нишком дивується – а де ж був лікар Постоловський під час усенародних випробувань? Чому на його тілі нема рубців від ран і на піджаці не видно колодки зі стрічками орденів та медалей?..”[2, 459]. “Так він і не зміг вирватись з цього шпиталю в глибокому тилу, і хоч і носив вузькі погони капітана медичної служби, та “пороху не нюхав”...”[2, 462]. “Йому дали наприкінці війни медаль “За перемогу над Німеччиною”, але він соромився про неї згадувати навіть у анкетах – адже цю нагороду одержували і люди, що працювали під час війни в тилу, тоді як молодий лікар повинен бути на фронті...”[2, 462]. Так, Постоловський вважає, що лікар “повинен бути на фронті”, та в його вчинку жодного разу не з'являється мотив: ЧОМУ? Зазнавши невдачі першого разу, Олександр Іванович робить другу спробу: цього разу він їде до Узбекистану, працювати в невеликому кишлаку, де “Пустка, руїна, самотність” [2, 463]. Цього разу автор безпосередньо вказує на мотиви вчинку: “Ні, він не вдавався в паніку, не відступив перед труднощами, не дезертирував полохливо з фронту відбудови! Лікар Постоловський не з таких... На те ж бо він і просився сюди, щоб іти не протоптану стезею, а – підіймати цілину. Щоб не сидіти тихо в затишному, пригрітому іншими попередниками кутку, а нести радянську медичну культуру туди, де її ще так бракує. Краще бути першим на селі, ніж другим у місті, - казали колись римляни, і він, лікар Постоловський, буде цим першим, справді першим, серед кишлакових лікарів Узбекистану!..” [2, 463]. Однак він керується більше своїми амбіціями, потягом до самоствердження, щоб сховати себе “справжнього”, хлопчика Сашка, й сформувану нову особу – лікаря Постоловського. Олександр Іванович близький до героя повісті Антоненка-Давидовича “Смерть” Костя Горобенка. Вони незадоволені своєю сутністю, своєю особистістю, тому намагаються її позбутися. Кость – ціною чужої крові, Постоловський, як доводить фінал роману, - ціною життя найдорожчої людини для кожного – матері.

Автор знайомить головного героя з читачем якраз посередині життєвого шляху, напередодні важливого вибору, коли життя перестало бути йому цікавим, все плине за узвичаєним порядком.

Але іноді його несвідоме “проривається” і тоді виривають спогади, що тішать Олександра Івановича та дають наснаги: “Він ще не втратив юнацької здібності захоплюватись, а захопившись чимось, не міг

уже одірватись від нього думкою, поки не доводив діла до кінця.” [2, 493]. Найголовніше, що він не остаточно втратив себе, у нього трапляються сумніви як у лікаря: “Ці хвилини невдоволення собою, своїм знанням, своїм досвідом часом находили на лікаря Постоловського. Та він не гнав їх від себе. Це було чесне, святе, як казали колись земці-лікарі, невдоволення. Це була жагуча потреба шукати нових способів, нових методів...” [2, 495]. У роки юнацтва, часи самовизначення для кожної особистості, Сашко Постоловський, як і більшість підлітків, був незадоволений собою, тому в своїй уяві створив образ “ідеальної” людини, лікаря. І дійсно, у нього був до цього хист, і при створенні моделі він керувався найкращим: “Жити не для себе – для людей, для добра, для життя! Я – маленька билинка на великій долоні світу, але я не хочу без сліду зникнути. Візьми ж, сонце, моє гаряче, сповнене любові до людей серце і понеси його в синю далечінь незнаного! Хай мій короткий вік на землі не промайне через життя пустоцвітом! Візьми!” [2, 532]; та новоутворення почало жити своїм життям, вивільняючи з підсвідомості необхідні риси: амбітність, пихатість, всезнання тощо: “В глибині душі він плекав потаємну мрію, що ця праця не тільки буде надрукована в “Советской медицине”, а й вийде окремою книжкою. І хтозна, може, згодом вона дасть йому і науковий ступінь” [2,526]. Комплекс неповноцінності та подружнє життя витворили в його особистості порожнину, яку необхідно було заповнити. Найкращою для цього схованкою став його фах: “З нього досить і його медицини, де він мріяв не тільки про широку практику, але в глибині душі, потай від усіх, – і про наукову кар’єру. Він пильно стежив за всіма новинами, передплачував і уважно читав медичну періодику й усіма силами рвався потрапити на наукові конференції в центрах. Тепер він заходився коло класичної літератури, бо це потрібно лікареві... І цього стане з нього! Маючи дружину – малярку, він мало журився своєю некомпетентністю в малярстві, музиці й театрі”. [2, 472]. І знову на перший план висувається хибний мотив: бути кращим, першим, тобто компенсувати т.зв. неповноцінність, своє минуле. А лікар повинен керуватись покликанням та бажанням урятувати чи допомогти людям. Дійсно, Постоловський непогано міркує про свій фах: “Лікареві, як і юристові, не можна-бо залишатись у вузькому колі свого фаху.” [2, 444]; “А настрої лікареві – перш за все. Це – наснага, що дає змогу працювати й не втомлюватися, це – ясність думки, коли одразу, інтуїтивно бачиш те, чого не видно без рентгену й аналізів, коли заглядаєш вперед і бачиш можливий розвиток хвороби, коли... Та що й казати! Лікарська робота, як висловився колись у медінституті один професор, - не ремісництво, а мистецтво, творчість, поклик... А якщо так, то треба натхнення, тонусу, цебто відповідного піднесення, настрою.” [2, 445], але життя карає за хибний мотив, за штучність особистості, воно показує, що це неприродне існування, зокрема створення образу лікаря: лікар неспроможний помітити хворобу

матері, хоча, приймаючи хворих, працюючи, “з безлічі непотрібних дрібниць, часом просто нісенітниці, він навчився виціджувати те, що варте було уваги з медичного погляду, що могло придатись до анамнезу, і лиш зрідка короткими запитаннями скеровував думку хворого в потрібне річище.” [2, 452].

Та минуле повертається до нього символами, спогадами, асоціаціями тощо. Скоріш за все, коли хлопчиком Сашко поїхав вчитися до Москви (бо це був незвичайний, новий для нього світ), він зазнав болю від розлуки з матір'ю. І потім його свідомість вирішила, що найкраще – забути, щоб позбутися і не повторювати страждання. Саме тому він рідко приїздив до Переяслава, до матері ставився так, як належить перед людьми, але не дозволяв собі по-справжньому щось відчувати до інших: “І чи не вперше за все його подружнє життя, за весь той довгий час, відколи він назавжди одірвався від Переяслава й переяславської Марусі, Олександр Іванович спинився над цим питанням і, на диво собі, не міг знайти відповіді. Справді, чому він не побрався з Марусею, яку так любив першим наївним коханням, яку знала й любила його мати і жартома звала “невісточкою”; чому він утік від того реального тихого щастя з Марусею, яке так яскраво згадав сьогодні в дивному сні, й кинувся шукати абстракції, що потворно обернулась, кінець кінцем, у його теперішню Ніну?.. Чому?..

І відповіді не було.” [2, 535]. Саме поява Жучки допомагає Постоловському відчутти в собі людину, що вміє любити, співчувати, страждати: “Як давно я не називав її так!” – журно подумав Олександр Іванович, вдивляючись у материне лице, що від слова “мамочка” одразу заясніло, наче помолодшало, і її сумні очі нараз огріли його таким лагідним, люблячим поглядом, аж йому захотілось, як колись у далекому дитинстві, міцно обійняти її і поцілувати” [2, 537].

Постоловський починає бачити самотність та відданість матері, байдужість дружини та невдалість шлюбу: “І тут Олександр Іванович сказав у думці те, що раніш не зважувався й помислити: “Щоб прискорити свою порожнечу...” За цими “кольорами”, “світлотінями” і композиціями нема нічого – пустка!.. Та цього мало – вона хоче поширити цю пустку й на нього, спустошити його самого і як лікаря, і як людину.” [2, 547]; відповідальність та любов до сина (саме відповідальність за сина, а не обов'язок): “Тепер пізно вже перетрушувати минуле, коли в життя ввійшла нова істота – дитина, його син. Вася – це реальний факт. І з цього треба виходити. Дитина мусить мати коло себе і батька, і матір; це її природне право, і він не сміє позбавляти цього свого сина, він не скалічить дитинства своєму маленькому Васи!..” [2, 549 – 550]. Протягом усього роману читач спостерігає випадки вивільнення підсвідомості Олександра Івановича та пошуки себе. Саме його остаточний вибір подальшого способу життя стає фіналом роману:

“- Я все сплачу, мамо. Все!

І вперше за весь цей неможливий час на очах йому чи то від теплого лагідного вітерця, що повівав з півдня і легенько пестив йому лице, чи так від чогось на очах виступили сльози й нараз стало легше на душі. Так, немовби він з чимось чи з кимось замирився, немовби і йому простилося все, що лишилося там, позаду.” [2, 626].

Утікаючи з Переяслава, Постолювський позбувається свого минулого; Переяслав стає для нього уособленням буденності, спокою, посередності. Це суперечило його планам. Бо попереду на нього чекає Москва, блискуча кар'єра лікаря, можливо, і наукова діяльність, він бачить попереду нові обрії, яких досягатиме вже нова людина – лікар Постолювський. І йому вдалося стати тим, кого він з себе вдавав: став лікарем, одружився з дівчиною, яка відповідала новому образу, зчинив геройство – поїхав працювати у далекий кишлак, щоб “бути першим, хоч і на селі”. Все ніби йшло за планом, але лікаря “втомив” новий образ, стає важко йому відповідати: “Олександр Іванович відчув, як болісно защеміло йому серце і якась гіркота підступила до горла [...] і йому раптом захотілося вискочити з свого захоронку, кинутись до матері і, як колись у дитинстві, уткнути свою голову в її коліна. Щоб нічого не бачити й не чути. Лиш – материну теплу руку, що ніжно пестить його по голові. Лиш чути її тихий голос: “не треба, Сашку, не треба ж так, дитятко!...”” [2, 483]; і саме та буденність, від якої він так затято втікав, затягує все більше. Як символ минулого життя приїздить Одарка Пилипівна. Вона багато чого пережила: це і смерть сина Кості, і найми в чужих людей, щоб надіслати Сашкові гроші, і втрата рідної землі, бо хотілося бути ближче до сина. Це не входило в плани Постолювського, але відмовити матері він не зміг, бо заборгував їй, буде соромно від людей. Мати залишається, але її місце – за ширмою. Саме там Постолювський намагається приховати своє минуле, сховати все те, що, на його думку, не відповідає його образу: “...він тільки необачно забув заглянути перед приїздом завоблздороввідділу за клятву ширму в процедурній кімнаті, а в Олександра Івановича за ширмою гиніло й ниділо життя його хворої матері, і він за два роки ні разу не подивився, що ж діялося у його власній кімнаті за тою ширмою!...” [2, 621]. Та знищити своє підсвідоме неможливо. Воно повертається в спогадах, вивільнюється в снах. Одним з перших спогадів є згадка про потішання

Саме після з'ясування того, що мати смертельно хвора, вся штучність лікаря Постолювського стає малозначущою, на перший план виходить син-лікар, син, який не боїться показати свої почуття і просто любить свою матір: “Тверда грудка заворушилася йому в горлі, а до неї підкотилася друга, третя, і з грудей рвалося по-дитячому закричати: «Мамо, мамусю, не вмирай!»” [2, 597]; “«Вона марить тим Переяславом...» – подумав Олександр Іванович і поквапливо, щоб мати встигла це почути, голосно сказав:

- Я одвезу, мамо.

Але мати більше вже не відгукнулась.” [2, 622].

Окремо слід відзначити його спогади та сни про Марусю. Дівчина була першим коханням, але, втікаючи від минулого, він втік і від неї, бо лікарю не до пари була проста переяславська “звичайна” дівчина. Та підсвідомість, вивільняючи спогади про неї, підказувала, що почуття Марусі – справжнє, на протипагу штучному коханням дружини.

Повість „Смерть” та роман „За ширмою” є спорідненими. Обидва героя, будуючи своє нове життя, відмовляються від усього попереднього, руйнуючи всі можливі про нього нагадування. „Рубікон перейдено” – саме цим позначається початок вибраного героями шляху. Вони обидва максималісти, їх не влаштовує компроміс, вони бачать мету й рухаються до неї: у Костя – більшовизм, у Олександра – популярність як лікаря. Натяком на спорідненість цих творів виступає ім'я Кость: у повісті „Смерть” – Кость Горобенко, головний герой; у романі „За ширмою” – брат Сашка, Кость Постолювський.

Спільними рисами образів Костя Горобенка та Сашка Постолювського є:

- образ Месії (Костя – Христос Більшовизму, Сашко – лікар, тобто рятівник для населення кишляку);

- спроби вбити своє минуле, руйнуючи його матеріальне вираження;

- за своє „нове” життя герої згодні заплатити чужим життям; можна твердити, що ціною вбивства, бо професійна недбалість для лікаря є злочином;

- втрата справжнього кохання визначила подальшу самотність героїв: „Тілом укупі, а душею нарізно” [2, 548].

Фінали творів Антоненко-Давидович залишає „відкритими”, віддаючи героїв на „присуд” читача. Але марність зусиль і Костя, і Сашка розкривається повною мірою: вони повертаються до свого минулого, до свого „Рубікону”. Можливо, автор таким чином натякає, що його герої не безнадійні та можуть отримати ще одну спробу життєво важливого вибору.

Таким чином, Б. Антоненко-Давидович поєднав традиційні для 20-х років трагічні, „аномальні” стосунки героя з батьківщиною з широкими народними тенденціями 50-60-х років.

Незважаючи на те, що письменник стояв відносно осторонь літературних процесів як у 20-30-х роках, так і в 50-60-х, дотримуючись свого, традиціоналістичного, висвітлення проблеми, він виступив „зв'язуючою” ланкою цих двох періодів у характерній для них темі минулого.

Література

1. Антоненко - Давидович Б. Смерть; Сибірські новели; Завищені оцінки: повісті, новели, оповідання. – К., 1989. **2. Антоненко -**

Давидович Б. Твори: В 2 т. Т.1: Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. – К., 1999. **3. Антоненко - Давидович Б.** Твори: В 2 т. Т.2: Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. – К., 1999. **4. Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століть // Українська мова та література в школі. – 1991. – № 10. **5. Біблія.** **6. Бойко Л.** З когорти одержимих. Життя і творчість Бориса Антоненка - Давидовича в літературному процесі ХХ століття. – К., 2003. **7. Булгаков М.** Избранные произведения: В 2 т. Т.2. – К., 1989. **8. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.

The common tendencies of the creative talent of V. Antonenko-Davidovich are concerned in the article. The main attention is paid to the story "Death" which is the most gifted work of the writes in the first period and to the novel "Behind the curtain", which start the list of the works, they were published after the exile.

УДК 821.161

С. О. Філоненко

ТИП МИСЛЯЧОЇ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку 90-х років ХХ століття в українському літературознавстві було артикульовано потребу «нової героїні» вітчизняного письменства. Так, Т. Пушкаренко у статті «Горіх без зерня» (алегорична назва якої означає проблему відсутності сучасної української феміністичної прози), стверджувала, що українська „література не знайшла в жіночому середовищі такої героїні, яка б своєю долею заперечила конформізм суспільного буття” [1, 76]. Подібний висновок зробила й В. Агеєва у статті “Жінка в позовтневій прозі: парад стереотипів”, відзначивши (на матеріалі всієї літератури, а не лише жіночої прози) відсутність „належного вираження” „психології, духовного, морального самопочуття сучасної жінки” [2, 23].

Своєрідною «відповіддю» на ці міркування критиків стала поява яскравого феномена жіночої прози О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої, Є. Кононенко та інших авторок, що, за відсутності формальних ознак об’єднання (жіночі літературні групи, спільні видання, маніфести тощо), може бути типологізована за таким чинником, як нова концепція особистості жінки. Загалом, новий тип героїні жіночої прози можна визначити як

„універсальну гуманітарну особистість”, користуючись формулюванням Л. Таран, яким вона схарактеризувала О. Забужко [3, 143]. Така особистість „вбирає” в себе скарби людської культури, вона відкрита до діалогу з нею і водночас сама творить нові культурні цінності, прагнучи реалізувати себе в якомога ширшій сфері художньої та інтелектуальної діяльності.

У літературознавчих працях було зроблено певні спостереження над своєрідністю нового жіночого типу. Так, приміром, Т. Гундорова у монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» говорить про появу «нової героїні» у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» – «гранично суб’єктивної, сексуальної, інтелектуальної» [4, 125]. Тип жінки-інтелектуалки як провідний у прозі О. Забужко відзначила і Ніла Зборовська у статті «Перемога плоті»; його поява, на думку дослідниці, зумовлена існуванням реальних життєвих прототипів – “високоосвіченої жіночої еліти” [5, 28]. Інтелектуалізм героїні сучасної жіночої прози було акцентовано також у працях М. Зобенко [6] і Л. Кулакевич [7], присвячених розгляду повістей і оповідань С. Йовенко. Врахування цих та інших спостережень літературознавців над типом героїні української жіночої прози 90-х років ХХ століття дозволяє поглибити осмислення нової концепції особистості жінки, образ якої створено письменницями, визначити не охоплені ними ракурси теми. Зокрема, більш детального розгляду потребує проблема специфіки художнього втілення нового типу героїні-інтелектуалки у прозі сучасних авторок. Звідси впливає мета даної статті: проаналізувати художні засоби зображення типу мислячої жінки у творах О. Забужко, С. Майданської, С. Йовенко.

Сучасна жіноча проза відтворює неординарно мислячу особистість, наділену гострим критичним розумом. Для героїні характерне інтенсивне внутрішнє життя, напружений пошук відповідей на наболілі питання. Філософи екзистенційно-герменевтичного спрямування (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер) вже давно помітили важливість „запитування” для пошуку людиною смислу власного буття: так „людина виходить за горизонт свого життя” [8, 72]. Героїня сучасної жіночої прози піддає сумніву правильність „влаштування” світу – так виявляється активність розуму, який не задовольняється готовими відповідями. Часто в центрі оповіді знаходиться смисложиттєве питання, що стає вихідним пунктом для подальших роздумів героїні: таку роль у романі „Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко виконує питання героїні, пов’язане з суїцидальним наміром: “...А чому б не тепер?.. Не вже?.. Чого чекає?” [9, 9]; у повісті О. Забужко „Інопланетянка” у фокусі роздумів героїні стоїть питання, адресоване ще маленькою Радою мамі: „Для чого людина живе?” [10, 22]. Роздум Інни, героїні повісті С. Йовенко „Жінка у зоні”, про жіночу роль у постчорнобильському світі відштовхується від питання: “А може Зона –

це чоловіча планета, де вона справді чужа, і мова її тут не потрібна, незрозуміла?” [11, 38]. Питання можуть не тільки розпочинати, але й підсумовувати міркування героїні, означуючи неможливість віднайдення остаточної відповіді: так, після роздуму поетеси Оксани („Польові дослідження з українського сексу”) про некрасивість трагедій в дійсності звучить болюче питання: *“...там, де нема краси, – яка ж там істина?”* [9, 105]; міркування героїні про джерела творчості підсумоване питаннями: *“...який же це страшний дар, Господи, – наче бомба в руках п’ятилітка, – і як його одмолити? Хто (що) пише нами?”* [9, 77]. Героїні адресують ці питання собі самим, оточенню (всьому світу, наприклад, у романі О. Забужко – уявній аудиторії: “ladies and gentlemen”, що має значення “цілий світ”).

Концепція „мислячої жінки” закономірно призводить до філософізації жіночої прози. Цю тенденцію передбачала ще В. Вулф: “Більша знеособленість життя сучасної жінки пробудить її поетичний дух <...> Ведені цим духом, жінки надаватимуть меншого значення фактам і не задовольнятимуться надалі максимально точною фіксацією незначних подробиць, які потрапили у поле їхнього зору. Виходячи за рамки особистих та політичних стосунків, вони займатимуться складнішими питаннями, які намагається вирішити поет – наше призначення і сенс життя” [12, 84 – 85]. Змальовуючи жінку як особистість, письменниці звертаються до осмислення багатьох філософських питань: смисл життя, причини самогубства, людська (і окремо – жіноча) свобода та її межі, переживання людиною своєї конечності, взаємини людини з часом, неавтентичне буття, метафізика зла тощо. Очевидно, що філософізація сучасної жіночої прози зумовлена часто і професією самих письменниць (наприклад, О. Забужко, яка є кандидатом філософських наук), і їх зацікавленістю філософськими працями, високою філософською культурою, яка, за словами В. Воронова, „...за всіх інших рівних умов (міра таланту, відчуття сучасності) <...> сприяє більш цільному й глибшому сприйняттю й відображенню життя в мистецтві” [13, 98]. Філософізація жіночої прози вкладається в рамки загальної тенденції літературного розвитку ХХ століття: як стверджує О. Зверев, „новизна, привнесена ХХ століттям <...> полягає в появі, правильніше, широкому поширенні особливого типу письменника, в якого філософські студії і художня творчість складають живу єдність, так що філософія естетизується, а література проймається концептуальним мисленням” [14, 34-35]. Легко помітити, наприклад, що схожі питання О. Забужко розв’язує як науковець у працях „Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період” (1993 р.), „Шевченків міф України: спроба філософського аналізу” (1999 р.) і як письменниця в романі „Польові дослідження з українського сексу” (1996 р.) – справді, вони становлять „живу єдність”, за висловом О. Зверева.

Для літератури ХХ століття характерне посилення взаємодії між філософськими системами й художніми творами, наслідком чого є актуалізація інтелектуального, розмислового начала в останніх. Художня й філософська ідея вступають у діалогічні відношення: "...художня ідея, що містить у собі філософський потенціал, відбивається у співприродній собі, такій, що являє собою її понятійний аналог, філософській ідеї – в контексті тої чи іншої культури, взятій як ціле; література-як-філософія і теоретична філософія утворюють ніби систему дзеркал, що дивляться одне в одне..." [15, 155]. Роман О. Забужко "Польові дослідження з українського сексу" можна розглядати як "...своєрідний варіант літературного споживання філософського тексту" [16, 37]. Висловлюючи цю думку, Н.Зборовська має на увазі фрейдівську лекцію "Жіночність", "...де проаналізована ситуація едіпового комплексу, ступінь подолання якого визначає, на думку вченого, істотну відмінність між духовністю чоловіка й жінки: хлопчик під впливом страху кастрації витісняє в собі повністю едіпів комплекс, замість нього утворюється незалежний духовний стрижень, так зване строге Над-я; дівчинка через відсутність страху кастрації потрапляє в едіпову ситуацію, як правило, на все життя, прирікаючи власне Над-я на несамостійність" [17, 60].

Вважаємо, що в рівній мірі з лекцією З. Фрейда філософським підтекстом "Польових досліджень з українського сексу" є програмова праця французького філософа А. Камю "Міф про Сізіфа. Есе про абсурд". Підставою для пов'язання двох названих творів (літературного й філософського) може служити центральна для них обох ситуація – людина, яка замислилася про самогубство. Саме відкладення суїцидального наміру художньо мотивує артикуляцію героїнею перед уявною аудиторією сповіді, яка ніби огляне геть усе життя пані Оксани ("*додивитись цей фільм до кінця*") й дасть (чи ні) дозвіл "*здати карти*" [9, 9]. Уся дія в романі О. Забужко обертається навколо переживання героїнею абсурдності власного буття (як жінки, письменниці, українки), а образ Сізіфа, перепущений через призму філософської рефлексії А. Камю (Сізіф – втілення „абсурдного бунту”), є міфологічною паралеллю до образу героїні роману.

Філософізація сучасної жіночої прози може виявлятися через пряму „присутність” філософського тексту у творі. Так, приміром, розкривається інтелектуалізм героїні роману С. Майданської „Землетрус”: протягом дії Анна із захопленням читає листи Сенеки до Люцилія, звертаючись до них у найбільш драматичні моменти життя. Міркування Сенеки “вриваються” час від часу в саму оповідь: "*То на чому ж ми з тобою зупинилися, Сенеко?.. Ага, ось: “Що за пристанівок чекає душу, яка вивільнилася від рабського людського стану? Ти забороняєш мені причащатися небом – значить, наказуєш жити не підводячи голови. Я не такий нікчемний і не для того народився, щоб стати рабом свого тіла, – на нього я дивлюся не інакше, як на кайдани,*

що сковують мою волю”. Знаєш, Сенеко, все ж народжені для такої марниці, як життя, ми, проти власної волі, стаємо рабами свого тіла. Але ж рабство ніколи не було добровільним. Рабство – це найстрашніша кара, придумана людством” [18, 27]. Філософські роздуми римського стоїка Сенеки звучать в унісон подіям сюжету: Анні “на практиці” доводиться розв’язувати проблему людської свободи, добровільно приймаючи самообмеження, забороняючи собі кохання до Данієля. У розвитку теми морального стоїцизму, залежності людини від фатуму, долі, обставин філософію Сенеки поєднано з “життєвою філософією” Анни. Залишаючись “рабом” обставин, приймаючи на себе тягар долі (неможливість кохання), скоряючись їй, героїня знаходить власну свободу.

Філософська рефлексія героїні над смислом життя виражається в „...постійному дискурсі, внутрішньому діалозі, протягом якого людина ніби звиряє свою ідею, внутрішньо заданий план, проект, з тим, яким він є в емпіричному життєвому процесі” [8, 73]. Напружений духовний пошук, складність внутрішнього світу героїні і її стосунків з оточуючим світом як сутнісна риса концепції особистості жінки розкриваються в жіночій прозі через посилення ролі полеміки як характеристичного й композиційного прийому, полемічної спрямованості творів узагалі. Композиції творів жіночої прози властиві численні діалоги-дискусії як між персонажами, так і внутрішні діалоги героїні з собою.

Полеміка є композиційним стрижнем повісті О. Забужко “Інопланетянка”. Дискутуються в основному питання людської і мистецької свободи, можливості досягти повноти буття. Л. Таран, перший рецензент повісті, помітила, що вихідним пунктом для дискусії є антитеза Ради Д. “люди, але не я”. Так митець (який “не зовсім людина”) починає свою полеміку-змагання з “соціумом, загалом, родом, реальністю, т.зв. життям у його зовнішньо-матеріальному вияві” [19, 216]. Унаочнюється ця полеміка завдяки фігурі Посланця, образ якого є втіленням вищих сил, уособленням долі. Л. Таран вважає, що цей образ – “втілення спокуси, “демона” абстрактної людини” [19, 218]. На наш погляд, Посланець є складовою частиною особистості самої Ради Д., оскільки озвучує те, що героїня відчувала, але не висловлювала сама. Розмова молодой письменниці з ним нагадує скоріше діалог Ради Д. з собою, зі своїм минулим: Посланець здебільшого мовчить або короткими репліками спрямовує Радин монолог (який, до того ж, промовляється подумки – як перебирання спогадів). Героїня ніби осмислює власне життя з точки зору долі (“...вона не те щоб відчувала його присутність як щось несупротивне, згідне з собою, вона просто бачила збоку всю себе, на цілому протязі свого життя, – стереоскопічно обійняту отим невловним наскрізним спогляданням...” [10, с. 25]). Зрештою, оцей постійний “погляд збоку” – спроможність стати “понад” життєвим плином, здатність до рефлексії

над власним життям – і відрізняє Раду від інших людей.

Полеміка як важливий композиційний компонент повісті С. Йовенко „Юлія” теж виявляє характер героїні твору. Протистоять позиції двох подруг (Юлії і Жанни), які сповідують протилежне ставлення до чоловіків і кохання. Кожний епізод у розвитку сюжетної лінії Юлія – Марко „віддзеркалюється” в розмовах двох подруг. Головна героїня, з її бажанням „високого”, „чистого” кохання, виступає в полеміці як романтик, Жанна – яскравий тип прагматика. С. Йовенко зображує дружбу жінок, скріплену потребою мати „опонента, другий голос в діалозі” [20, 61]. Позиції героїнь у полеміці нерівні: Жанна одягає „маску” проповідника, вчителя, який мусить повернути Юлію обличчям до жорсткої правди сучасного життя, опустити „на грішну землю”. Це виражено великою кількістю „поблажливо-іронічних” прикладок-„діагнозів”, якими Жанна як „лікар” характеризує Юлію („*Джувльєтто*”, „*крихітко*”, „*безкорислива овечка*”, „*рафінована пані*”, „*мертва царівно*”, „*академік в спідниці*”, „*блаженна*”, „*віршомазко*”, „*девушка пела в церковном хоре*”, „*ретро*” тощо); імперативними інтонаціями в голосі Жанни, сформульованими нею „афоризмами”, які втілюють примітивну життєву банальність, хоч і видаються за „здоровий глузд”: „*У наш раціональний час любов – це серйозне захворювання, на щастя, рідкісне. Як тиф...*” [20, 60], „*Мужики – господарі життя. Однаково твого розуму не визнають. Жінка їм – що дурніша, то краща!..*” [20, 62], „*Любити у сучасній фразеології означає с п а т и!*” (виділено в тексті. – С. Ф.) [20, 71]. Життєві істини, проголошені обома жінками в їхніх суперечках, своєрідно співвідносяться з розвитком сюжету. Частина „прагматичних” міркувань Жанни передую оповіді про історію кохання Юлії і Марка: саме життя випробовує проголошену Жанною тезу про неможливість кохання в наш час. Висловлювання Жанни у фінальній дискусії з Юлією мають переможну інтонацію, адже примітивні істини таки підтвердилися зрадою Марка. Позиція романтика Юлії, коли втілюється в життя, терпить поразку, однак це не призводить до зміни її світогляду: вона не вірить у жорстоку правду Жанни (яка навчає подругу, як, по суті, торгувати власним тілом), а гнівно, з криком і сльозами, захищає свою правду: „*Я ніколи не буду такою, як ти. Я люблю свою самотність*” [20, 72]. Цими словами виражена позиція стоїка, духовної „спартанки”, для якої страждання є дорожчим за фальшиву насолоду. Таким чином, саме в полеміці розкривається особистість героїні, стверджується її принципова життєва позиція, високі етичні принципи, непохитність віри в ідеал.

Для жіночої прози характерна й полемічна спрямованість у широкому культурному контексті (підтверджується ідея М. Бахтіна про те, що твір є „реплікою діалогу”, адресованою іншим творам-„висловлюванням” [21, 311]). Таким чином, полеміка виходить поза межі твору, мета якого стає ширшою за суто естетичну, включає в себе й

суспільний компонент. Завдяки цьому розкривається активна суспільна позиція героїні (певною мірою – проекції авторки), важливість і болючість для неї порушених питань, інтелектуальна напруга пошуку виходу з безвиграшної ситуації. Особливо яскравий у цьому плані роман “Польові дослідження з українського сексу”, полемічно спрямований на цілий контекст української культури, що фактично не залишає вибору героїні, прирікаючи її на трагічне кохання. Н. Зборовська, аналізуючи твір, справедливо зауважує: „свій „любовний роман” сучасна письменниця навмисне поставила в контекст всієї української літератури з її „культура трагічної любові”, намагаючись зрозуміти чоловічу двоєдушність: чому він – завше з „лжею на устах і на чолі”, а вона – „з плачем роздертої душі”, чому їй – Мавкою (або Марусею Чурай), а йому – Лукашем (або Грицьком)” [22, 112]. Доля героїні з її настійним прагненням „вирватись” (це слово багаторазово графічно виділено в тексті як ключове) з українського пекла вибудовується як альтернатива до варіанту, пропонованого в українському світі.

Поетику цього твору можна назвати “поетикою болю”, в ньому слід шукати і джерела агресії, зокрема мовної, що проявляється, наприклад, у вживанні ненормативної лексики, якою героїня хоче “зруйнувати” опонента – цілу українську культурну традицію. Г. Грабович справедливо зауважив, що героїня роману висловлюється як відьма, чорнорота чаклунка: “...зло із зовнішнього об’єкту перетворюється на саму модальність: „відкритість до зла”, яку поетеса перебирає від свого „демона-коханця”, стає її власним способом бачення, тональністю озлоблення. Відьомська перспектива, перспектива ображеної та скривдженої жіночості, яка нарешті здобувається на відсіч і знаходить засоби відплати, витворює тут особливу модальність: естетику жорстокості. Як міфічна Медуза-горгона, чий погляд обертає все живе на камінь, як Кіркея (з першої, „несексуальної” „Одіссеї”), що обертає чоловіків на свиней, погляд поетеси, як промінь рефлексора в п’ятні, ловить людей і події в різних гротескових позах і ситуаціях (власне, тільки в таких їх і бачить) і в тій же позі пришпилює їх до дошки, зафіксує назавжди. І саме в цьому – в умінні пронизати, проколоти словесним кілком, розпанахати людську дурість або звичайну слабкість скальпелем пронизливого бачення й безжалісно зафіксувати свій об’єкт, свою жертву – сила відьми, тої, вже психологічно автентичної, а не бутафорно-фольклорно-орнаментальної...” [23, 23 – 24]. Н.Зборовська в статті “Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму” стверджує подібну думку: “Злоба, ненависть і лють не впущеної у світ жінки разом із грізним покликом національної крові творять величезну енергетичну напругу роману” [17, 64]. Гнівні інтонації споріднюють твір Забужко з поезією Шевченка, так само двічі маргіналізованого – соціально (як кріпак) і національно (як українець у Російській імперії). Сама ж Оксана Забужко вважає своїми “предтечами” в літературі так званих “сердитих

молодих людей” („angry young men” – письменницька група в англійській літературі, чия творчість була насичена соціальною критикою), в деяких інтерв’ю визначаючи образ героїні „Польових досліджень з українського сексу” як “angry young woman” (“розсердженій молодій жінки”)” [24, 4].

Таким чином, концепція особистості жінки, розкрита в романах і повістях О. Забужко, С. Йовенко, С. Майданської, – це тип „нової героїні”, мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом. Саме це зумовлює такі суттєві риси поетики жіночої прози, як філософічність, інтелектуальність, полемічна заостреність. У перспективі даного дослідження – встановлення співвідношення типів героїні-інтелектуалки і «звичайної жінки» у творах письменниць 90-х років ХХ століття (Г. Тарасюк, М. Кривенко, М. Матіос та інших).

Література

- 1. Пушкаренко Т.** Горіх без зерна // Слово і час. – 1993. – №10. – С. 74 – 77.
- 2. Агеєва В.** Жінка в повоєнній прозі: парад стереотипів // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 23 – 29.
- 3. Таран Л.** Гороскоп на вчора і на завтра. – К., 1995.
- 4. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005.
- 5. Зборовська Н.** Перемога плоті // Критика. – 1998. – №10. – С.28-29.
- 6. Зобенко М.** Стежка із зони в космос. Нове знайомство зі Світланою Йовенко – прозаїком // Березіль. – 2000. – № 5 – 6. – С. 180 – 186.
- 7. Кулакевич Л. М.** Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко: Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський національний ун – т. – Дніпропетровськ, 2005.
- 8. Киселева О. А.** Феномен человеческой жизни. – К., 1994.
- 9. Забужко О.** Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К., 1996.
- 10. Забужко О.** Інопланетянка: Нефантастична повість // Сучасність. – 1992. – № 8. – С. 7 – 39.
- 11. Йовенко С.** Жінка у зоні: Повість // Вітчизна. – 1996. – № 3– 4. – С. 5 – 68.
- 12. Вулф В.** Жінки та розповідна література // І. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 78 – 86.
- 13. Воронов В.** Художественная концепция. Из опыта советской прозы 60-80-х годов: Статьи. – М., 1984.
- 14. Зверев А.** XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С.3 – 56.
- 15. История философии и культура / В.С.Горский, Ю. В. Кушаков, В.Ферстер и др.; АН УССР. Ин-т философии. – К., 1991.**
- 16. Занепад чи відродження? З творчого обговорення (Дончик В., Зборовська Н., Кухарук Р., Ковалів Ю., Мельник В.) // Слово і час. – 1996. – №11– 12. – С. 32 – 44.**
- 17. Зборовська Н.** Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму // Слово і час. – 1996. – № 8 – 9. – С. 59 – 66.
- 18. Майданська С.** Землетрус // Майданська С. Діти Ніоби. – К., 1998.
- 19. Таран Л.** Коли б я володіла мистецтвом жити... // Сучасність. – 1994. – № 7– 8. – С. 215 – 218.
- 20. Йовенко С.** Юлія // Вітчизна. – 1992. – № 11.

– С.51– 74. **21. Бахтін М.** Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. **22. Зборовська Н.** Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів, 1999. **23. Грабович Г.** Кохання з відьмами // Критика. – 1998. – № 2 (4). – С.19 – 24. **24. Забужко О.** Ведьмочка и Винни-Пух в одном лице. Мастерница лирического эпатажа – о себе и о новой украинской литературе // Ex libris НГ. – 2001. – 14 июня. – С. 3 – 4.

The article deals with the specific of artistic depiction of thinking woman type in Ukrainian women prose of the 90-ies of the XXth century. On the stuff of the works by Oksana Zabuzhko, Sophia Maydanska, Svitlana Yovenko intellectualization, phylosophization of the women prose is analyzed, as well as the characterizing function of polemics.

УДК 821.161.2 – 3.09'06:364.125.5

В. Г. Фоменко

ЕКЛЕКТИКА ПРОБЛЕМ УРБАНІСТИЧНОГО СПОСОБУ БУТТЯ В РОМАНІ СТЕПАНА ПРОЦЮКА „ТОТЕМ”

Глибокого розуміння проблем, які породжуються сучасним розвитком урбанізації, можна досягти, якщо розглядати в єдиному контексті моральні, соціальні, економічні, побутові аспекти цих тенденцій. За визначенням А. О'Саллівана: „Міста існують тому, що люди не самодостатні. Якби кожен із нас виробляв усе, що ми споживаємо, і нам не хотілось спілкуватись з іншими людьми, то не було б і потреби жити в містах” [1,15]. Місто, урбанізований спосіб буття пропонує людині більш високий рівень послуг, освіти, якості життя тощо. Але поряд із цим місто генерує широкий спектр глобальних суспільних та особистісних проблем, усвідомлення та вирішення яких потребує багато зусиль.

Метою нашої розвідки є висвітлення значного кола проблем, спричинених урбанізаційним розвитком, які відтворюються у романі С. Процюка „Тотем”.

У сучасному літературознавстві частково це питання розглядалося С. Антонишин, В. Терлецьким, Т. Тебешевською та іншими дослідниками.

Степан Процюк у романі „Тотем” піднімає суттєві проблеми сьогодення, які ведуть не лише до деградації особистості, а й суспільства в цілому, він їх об'єднує в тотемі, і протягом роману подає

власну дефініцію назви твору, письменник визначає, що „людина закайданена тотемами. Вони хапають homo sapiens і homo (не) sapiens наодинці і на багатолюдді, нав'язуючі свої привабливі і авторитарні, жахливі і радісні сутності. Людська історія є лише безперервною зміною тотемів” [2, 12]. Людські переживання, відчай, передчуття нещастя – ці тотемні „царі-сортирувальники” впливають на дії і вчинки людини, які часто призводять до трагічних наслідків. Роман „Тотем” просякнутий напруженою трагічною світовідчуття, психологічного стану людини, її підсвідомим прагненням визначити своє „Я” у світі, а також можливість впливати на навколишню дійсність. Аналізуючи роман С. Процюка „Тотем”, В. Терлецький визначив створені автором архетипи, а також зазначає, що „архетипи Процюка – то і є тотемні буття, якими просякнуте людське існування. Кожна річ має свій тотем, і це невіддільний людському розумінню закон. А отже, якщо є тотем, є і життя” [3,170].

Тотемізм – найдавніша форма релігії, яка виникла в індіанців – алгонкінців, сутність якої полягає в культовому ототожненні людини або роду з тваринами, рослинами, або неживими предметами, так званім *тотемом*. Саме тотем вважали родоначальником і заступником роду. Шанування і поклоніння певному тотему, згідно з давніми віруваннями, сприяло успішній життєдіяльності роду. С. Процюк, використовуючи це давнє поняття, акцентує увагу на поняття „тотему” як сили, здатної завдати шкоди не лише певній людині, а й цілим державам, він наголошує, що „історія карликових держав чи імперських корпорацій є лише гігантською шахівницею боротьби фігурок-тотемів” [2, 135].

Письменник зображує місто як середовище існування і впливу тотемів. У романі урбаністичний спосіб життя впливає на людину негативно, описи міста дзеркально відбивають настрої і почуття сучасної людини, бо як і в душі героїв „гостра праісторична тиша висить над... містом... Такий дикий туман, така родова темінь глухої крові зависли над твоєю країною” [2, 190]. Хвора людина, хворе суспільство, хвора країна, а що чекає в майбутньому це „окутане саваном ночі, місто” – автор сам дає відповідь: „Тиша. Мовчання. Спокій. Спокій. Мовчання. Тиша” [2, 190].

С. Процюк у своєму романі піднімає життєво важливі проблеми сучасного урбанізованого суспільства: самотності людини; зниження або відсутності соціальної відповідальності в суспільстві; занепаду моральних і духовних цінностей; зневіри й байдужості людини до навколишнього світу, що приводить людину до суїциду, який сьогодні значно поширився серед молоді; проблему батьків і дітей.

Відтворюючи сучасне місто з його проблемами, автор згадує колишній спосіб життя в невеликому галицькому місті, яке було

„варіантом засобу людського спілкування. У цьому місті ще пам'ятали старих і дивакуватих гімназійних професорів – різновид галицького освітянського донкіхотизму” [2, 33].

Письменник розглядає питання стосунків села – міста, адже багато городян – колишні селяни, або мають у селі своє коріння, він визначає, що „пройшов розпад лубкового народницького міфу про „калинове” і „рідне” село яко твердиню національного духу і п'ємонт тяглості та ще всілякої там незнищеності” [2, 17]. Прагнення селян пізнати місто, користуватися перевагами, яке воно надає людині, позначається підсвідомим несприйняттям міста, що є характерною рисою української сільської ментальності. Особливостями психологічного сприйняття урбанізованого способу буття позначено феномен того, що „самі вчорашні селяни є найбільшими селоненависниками” [2, 17]. Процес соціальної адаптації колишніх селян у місті та їх подальше життя у ньому розглядаються автором у контексті суспільних стосунків. Розглядаючи цей аспект у романі, Т. Тебешевська говорить, що „письменник дає своє тлумачення поняттю „село”: село „екзистенцій на пастка”, „мала батьківщина”, „прокрустове ложе обмеженого топосу”, „безвилазна місцева карма”, „клаптикова вітчизна”(с. 167). Таких наповнених глибоким (латентним) змістом визначень ви не знайдете в жодному традиційному тлумачному словнику!” [4, 172].

Герой роману Михайло Юркевич народився і виріс у невеличкому райцентрі, який зненавидів за „безнадію і безвихідь”, бо в ньому панували байдужість, агресивність, обмеженість, такі містечка в його сприйнятті „підступні і зловісні провінції - людожери, скільки ви з'їли талановитих, що не вміщалися у ваше сіре і страшне прокрустове ліжко?” [2, 105]. Мешканці таких містечок не усвідомлюють власного становища „духовного маргіналізму”, який знищує особистість, не сприяє всебічному розвитку особистості. Михайло Юркевич дуже рано це усвідомив і „зневаживши батьківськими засторогами і сусідськими напучуваннями, втік від свого кровожерливого рідного містечка, рідного циклопчика та інтимного нищителя надії” [2, 105]. С. Процюк виводить Михайла із обмеженого, знедуховленого райцентру і витрачає своє життя на пошуки примарних сподівань. Фінал його шукань – зневіра, втрата сенсу буття, на думку В. Терлецького, Михайло – це „образ zdegradovanogo українського інтелігента-патріота, котрий ведений найчистішими і дещо романтичними помислами про визволення батьківщини з-під пресу духовного омертвіння, поступово стає заручником ідеї, жертвою зневіри та відчаю. Його шлях трагічний і закінчується безоднею” [3, 168].

Письменник піднімає у романі глибинний пласт розуміння українця, його сутності, він розмірковує над питаннями „Хто ми?” на „Що здатні?”, „Чого прагнемо?”, „Що будемо?” і зазначає, що ми

„радше патріоти-черевопослушники, аніж герої”, „нашу бідну країну більше любимо на відстані”, „для нас миліша не музика етнічної єдності, а свист замашної нагайки”, „ми є скаправілі і зледацілі, малоосвічені і нетямущі. Ми – заздрісні сальєристи і ненадли салоїди” [2, 100]. Якісні характеристики звучать як діагноз, поставлений лікарем для зцілення тяжко хворого організму. Автор з боєм звертається до своєї країни: „Коли ти зцілиш свої покалічені ангельські крила і перестанеш бути країною смерті?” [2, 100]. Умовності поведінки в суспільстві визначають дії і вчинки людини, що спричиняють тотальні неврози і як наслідок, за визначенням автора, „слов’янські культури – одні з найдепресивніших у світовому контексті” [2, 184]. Відсутність розуміння й усвідомлення шляху розвитку нації та країни занурюють майбутні покоління „у веремію власних фіктивних пристрастей” [2, 184]. Найболючіше те, що людина очікує змін на краще від когось, а не покладається на власні сили.

Один із найбільш яскравих образів роману – Віктор, який за визначенням В.Терлецького, „схиблений дух людський, збочений, zdeградований і божевільний. ...це жаский архетип антилюдини, гомункула, потвори. Того, на що може перетворитися будь-хто з нас, смертних” [3, 169]. Так, це людина, а може, напівлюдина-монстр? С. Процюк поступово, глибоко розкриває причини такої деградації особистості. Маленький Віктор з перших років свого життя зіткнувся з батьківською неприязню, він „добре пам’ятає цей жах батьківського приходу з роботи, цей порожньо-ненависний погляд, що може спопелити” [2, 8]. Віктор не знав батьківського доброго слова, з ним ніхто не ходив на прогулянки, не читав казки, не бавився. Дуже швидко відверті, довірливі дитячі очі перетворилися на „залякані очі звірка, котрий чекає неминучого лиха” [2, 8]. Розлучення батьків, відверте небажання батька спілкуватися зі своїм сином, навіть під час випадкових зустрічей він робить вигляд, що не впізнає власного сина, призводять до незворотніх змін у психіці Віктора. З цього часу „малий Віктор почав забагато думати”, ці „недитячі” думки та стосунки у сім’ї стають причиною того, що він „почав ненавидіти некрасивих сірих педагогічок” [2, 10]. Автор, ніби застерігає, що це шлях до „психіатричних могильників” звідки немає вороття. Ці „недитячі” думки Віктора, якими він ніколи не ділився навіть з матір’ю „накопичували сердечну клоаку до тієї межі, за якою починається розпад свідомості” [2, 10].

Мати, слабка особистість, не здатна допомогти сину, вона його любить безмежно, для неї він сенс існування. Віктор же підсвідомо відчуває слабкість своєї матері, зневажає її зауваження і навіть б’є матір кулаком в обличчя. Що відчуває покинута чоловіком жінка, яку принижує і б’є власний син? С. Процюк підносить напругу стосунків батьків і дітей на фатальний рівень – Марія, мати Віктора,

прагне одного – смерті. Знаючи про своє страшне захворювання, злякисну пухлину молочної залози, Марія нікому про це не говорить, свій материнський обов'язок вона вбачає у служінні власному сину. Віктор усвідомлює смерть матері на рівні почуття жаху перед незабезпеченим майбутнім, адже „закінчатися будь-які припаси їжі, лигнеш останню пігулку – і тебе поглинуть дорешти каламутні родові води темряви і жаху” [2, 143]. Смерть матері, байдужість батька та суспільства призводять до повної руйнації психіки людини, у особі Віктора прокидається звір – єдине бажання якого „різати і нищити”, після чого на рівні підсвідомості герой намагається здійснити акт суїциду. Почуття безвихідності підсилюється сприйняттям картини міста, де „сіре небо висіло над містом, мовби ввібрало у своє неосяжне тіло всю страхітливую безперспективність епохи. Хмари не рухалися, наче спаралізовані. Віктору здавалося, що небо просякнуте зневагою і до перехожих, і до нього, нікчемного психопата” [2, 152]. Перебування Віктора в психіатричній лікарні, куди він потрапив після спроби суїциду, не поліпшує його стану, а навпаки перетворює його життя на підсвідоме животіння, у якому існує лише споживання психотропів, унаслідок чого „місяці дорівнюють дням, а галоперидол – життю. Віктора уже немає, залишається лише неймовірно вихудне і спотворене болем тіло” [2, 187]. Це тіло на рівні підсвідомості очікує, коли його „покличуть на трон Володаря Всесвіту” [2, 163]. Людина перетворюється на рослину.

Образи Віктора та його матері яскраво висвітлюють проблему самотності людини в урбанізованому суспільстві. Образ Віктора – втілення хвороб суспільства, у якому поширюються тотеми зла, ненависті, духовного зубожіння, поширюється „інфекція незрячості”, яка не дозволяє людині визначити основні пріоритети свого життєвого шляху. Письменник вводить у роман категорію „кохання”, наводячи аргументи „за” та „проти”, він зазначає, що „істинними проявами кохання захоплюються, але і ненавидять”, двоїстість у сприйнятті кохання викликають почуття „паралельності світу” [2, 162].

Питання визначення еkleктичності проблем людини і суспільства, які спричинені урбанізаційними процесами, стануть предметом наших подальших досліджень.

Література

1. О'Салливан А. Экономика города. – 4-е изд. – М., 2002.
2. Процюк С. Тотем. – Івано-Франківськ, 2005.
3. Терлецький В. Як кувати „Слов'янське залізо”, або погляд у лабораторію українського Йозефа Менгеле // Березіль. – 2005. – № 11. С.166 – 170.
4. Тебешевська Т. Тлумачний словник нашого буття // Березіль. – 2005. – № 11. – С. 170 – 173.

In the article are watched the problems of the person and the society, which called the urban processes in the novel "Totem" by S.Pracuk . Loneliness, the problem of the parents and children, disappointment, indifference, suicide.

Analyzing the searching of the writer to find the root of the problems.

УДК 398.2 [(477) : (470 + 571)]

О. М. Цалапова

МІФОПОЕТИЧНЕ КОРИННЯ КАЗКОВОГО ЗЛА («ЖІНОЧИЙ» ПАНТЕОН – БАБА – ЯГА, ВІДЬМА, ЧАРІВНИЦЯ)

Етнічні категорії – добро і зло – специфічний формант будь-якої народної моралі. Концентратом тлумачення цих категорій є твори усної народної творчості, оскільки саме в них синтезовані здобутки окремого ейдосу, доведені до універсальності, закодовані для кращої передачі моральні, суспільні, етнічні, економічні закони. Будь-яка форма мистецтва породжене дійсністю. Це одна з основ етноестетики. Сюжети народної казки, зокрема, пов'язані з епохальними соціальними й економічними відносинами, формами мислення, психологією етносу. Вони суміжні з побутом, обрядами, культурою. Отже, одним із найцікавіших жанрів щодо передачі культурологічних знань залишається казка, оскільки вона (як і міф) реалізує закладений у людині „інстинкт культури” (Я. Голосовкер). Фабула жанру основана на протиборстві добра і зла як вічних непримиренних світових доктрин. Казковий пантеон злотворців репрезентує народну філософію в ракурсі її відношення до зла, як однієї із складових всесвіту, тому досить важливо визначити місце даних у космогонії східних слов'ян.

Дане дослідження – це спроба проаналізувати казкове зло (його «жіночий» початок) як первісне уявлення про світовий уклад, його суть і закономірності. Проблема пропонує розв'язати питання, котрі координують іманентність зла, як культуруотворюючого фактору, що репрезентує основні філософські конституції окремого ейдосу. Серед основних **завдань** слід визначити такі:

- розглянути особливості категорії «казкове зло» у східнослов'янській етнічній групі (російська, українська), зосередившись на «жіночому» пантеоні такого ;

- засоби реалізації образів Баби - Яги, відьми, чаклунки (чарівниці) у контексті народної казки: особливості, закономірності;

- зв'язок казкових образів із культурними міфологемами, семантику даних, їх жанрову інтерпретацію.

Об'єктом наукового пошуку стали українські й російські чарівні народні казки, які репрезентують такі образи, як от Баба - Яга, відьма (у різних іпостасях), чаклунка, знахарка тощо. Методологічною базою дослідження стали роботи Д. Максимова, В. Митрофанової, В. Наварської, В. Проппа, О. Потебні, В. Скуратівського, М. Макарова, О. Буслаєва, А. Куна, що підтвердили результативність міфопоетичного підходу до аналізу таких літературних явищ.

Пропоноване дослідження – лише перспектива розуміння причини ієрархії філософської категорії зла в казці, яка широко обговорювалася в ґрунтовних працях російських дослідників В. Проппа, В. Анікіна, М. Толстого, В. Топорова, Д. Зеленіна, українських науковців Г. Булашева, С. Наливайка, М. Грушевського, В. Гнатюка та ін. Дослідники акцентують на первісності зла, що втілене в народній казці, вважаючи його наявність головною художньою ознакою жанру. Зокрема, зазначимо, що В. Пропп розглядає генезу казкових образів в контексті світової культури, аналізуючи даних у контексті відомих давніх культур. В. Анікін започатковує герменевтичний підхід до проблеми формування образу в умовах окремої етносистеми. М. Грушевський звертає увагу на найбільш продуктивних образах, характеризуючи їх у порівняльному аспекті з іншими образами (Коцій, Змій тощо) у східнослов'янській етносистемі. Більшість дослідників ототожнювали міф і казку (Дж. Геррес, Ф. Крейцер, О. Буслаєв, А. Кун та ін.), говорячи про первинність першого. Такі твердження дають підставу порівняти ці жанри з точки зору слов'янської космогонії з метою аналізу й синтезу окремих казкових образів як етнокультурних явищ.

Первісна модель світу народностей Європи по-різному витлумачувала людину та її місце у загальносвітовому космосі. Зокрема, найрозвинутішим в ґносеологічному плані вважаються міфи космогонічні (про походження світу та Всесвіту) та антропогонічні (про походження людини й людської спільноти). Серед них слід виділити мотив світового дерева (до речі, наявний в усіх індоєвропейських етносах). Дана вертикаль репрезентує одну із найдавніших цілісних моделей світу. Світ поставав живим велетнем. Подібна персоніфікована модель світу, хоч яких би конкретних обрисів вона набувала (чи то людини, чи скелі, чи стовпа, чи дерева), обов'язково ставала уособленням езотеричного (таємничого) смислу, згустком знань про глибинні для людини поняття: народження, життя, пізнання, смерть тощо. Людський світ міфу ставав реальним, хтонічний – фантастичним. Дереву відводилася роль сакрального місця для переходу з одного світу до іншого, з нижньої сфери до верхньої, чи навпаки – з верхньої в нижню (підземелля), з людського світу у світ природи. Образ світового дерева, відбиває триєдність, цілісність людського уявлення про світ у міфі,

корелює з просторовою структурою оповіді, яка також є тривимірною: вона включає й небесну сферу, й земну, й підземелля [1]. Отже, осередком зла слід вважати систему підземну (тобто коріння світового дерева). Більшість міфосистем (скандинавська, єгипетська, німецька тощо) розмежовують реальний світ та хтонічний (світ чудовиськ, зло творців, іноді богів), при цьому між ними є чітка межа (переправа, перехід), подолання якої – надзавдання героя. Українська космогонія допускає існування зла в межах реальності (відьми, що мешкають на околиці сіл, Змій, що прилітає під стіни міста). Це демонструє особливе ставлення до зла як однієї із складових космосу, що сприймається як єдиний поетичний організм цілого народу.

Казкове зло (як і добро) бере свій початок із прадавнього культу, побутує як уламок актуального колись обряду, звідси яскрава етнічність окремих представників «жіночого» пантеону злотворців.

Один із культових казкових персонажів – Баба Яга – досить важкий для трактування оскільки має багато складових, різних за своєю природою.

Слово «яга» – східнослов'янське. Утворюється від *jenga – jega*, відповідно до литовського *pu-engti* – «мучити, здирати шкіру», латиського *igt* – «гніватися», давньоанглійського *inca* – «біль». Первинне значення «неприємна, зла» [2, 523]. Дослідники М. Грушевський, М. Фасмер вважають, що слід відхилити спроби тлумачення даного слова як запозиченого з тюркського **amgā* – «страждати» [3, 133].

Образ активніше репрезентує російська народна казка, хоча М. Фасмер вважає, що український епос теж має даний дещо в іншій інтерпретації (язі-баба – відьма, волохата гусінь). Скоріше за все тут йдеться мова про казку, що зароджується в давньоруську добу («Царівна жаба») або про так звані міграційні сюжети, що разом із інтригою запозичують й образ.

Баба Яга, Баба-яга, Язя, Йога, Єгера – богиня смерті, мешканка потойбічного світу Нав (коріння світового дерева), родоначальниця і предкиня усіх відьом у світі. Вона мати вітрів, у неї зберігаються ключі від Сонця. Вітри приводять у рух її ступу; коли вона летить – стогне земля, вітри виють, нечисті дідьки ревуть. Ступа – це немовби грозова хмара, а товкач, яким Яга воює зі своїми недругами, як і в Перуна, - вогненна палиця, кара для нечестивців. [4, 19].

Казкова яга - це кістлява потвора, в якій рідке розпатлане волосся, побите сивиною, діряво-гнилі зуби; вона постійно тримає при собі помело, що слугує їй як засіб пересування. Вилупкуваті жаб'ячі очі й горбатий ніс надають Бабі - Язі особливо непривабливих і потворних рис. На думку В. Проппа, О. Потебні та інших дослідників вона – сліпа. Проте, це - не фізична вада, а, скоріше, ритуальна сліпота – невидимість постатей з іншого виміру (як живі не бачать померлого, так і мертві -

яга, кощій, змії – не бачать живого). Баба яга «винюхує» героя, доки він не ініційований.

Яга, на думку митрополита Іларіона, дійшла до нас ще з давніх демонологічних вірувань. Наші пращури вважали її «кураторкою» усього відьмачого кодла. Вона найстарша від усіх. Вельми зла й підступна. Полюбляє збиткуватися над усіма своїми підлеглими – за непослух б'є їх, тягає за волосся, їздить на них верхи. Вона може відірвати свою ногу і зробити з неї коня або сокиру.

Уявлення про ягу імовірно формуються в добу матриархату, на який припадає вірування у Велику Матір, що розповсюдилось серед землеробських племен. Казки свідчать, що даний культ має певну ієрархію: Мати Всесвіту, Мати Земля, втілена у воді або сирій землі, в яблуні, вербі (казкові царівна-жаба, морська царівна, царівна Оленка тощо). Антиподом Великої Матері у трипільській культурі виступає Баба - Яга, що уособлює смерть як явище переходу в інший вимір. У стародавні часи приносили Бабі Язі криваву жертву, вважаючи, що вона годує нею двох своїх онучок. Надалі їй інкримінували людожерство: «Огорожа кругом житла із людських кісток, на огорожі стирчать людські черепи з очима; замість дверей і воріт – ноги людські, замість заборів – руки, замість замків – рот з гострими зубами». Гіпотезу про божественність персонажу підтверджує Б. Рибаків у монографії «Язичество древней Руси». Він описує важливу археологічну знахідку неподалік Житомира на річці Гнилоп'ять. У 1964 році археологи відкрили язичницьке святилище. Можна погодитися з думкою академіка Б. Рибаківа про антропоморфну форму цієї споруди: адже в її конфігурації позначено голову, жіночі груди, окреслено стегна й ступні ніг. А масивний стовп – це серце велетенської жіночої фігури. Учений впевнений, що «перед нами своєрідна форма жертвоприношення якомусь значному жіночому божеству: Мокоші, Живі, а може богині смерті Бабі Язі (поряд розташований могильник, а сама фігура лежить головою на північ, до царства мороку і смерті)» [4].

Ставлення наших предків до смерті було неоднозначним, оскільки вона сприймалася з одного боку як явище переходу в інший вимір (смерть фізична), з іншого як можливість відлучення душі (тимчасова смерть) з метою набуття нових життєвих перспектив (наприклад, дорослішання юнака). Можемо стверджувати, що Баба Яга належить до верховного міфологічного пантеону, оскільки трактується слов'янською міфологією як богиня смерті. Казка ж репрезентує одну з багатьох іпостасей такого божества – процес ініціації (посвячення). В. Пропп зазначає, що такий обряд був притаманний багатьом етнічним групам періоду родового укладу й схематично відбивав перехід члена певного роду (передусім хлопчика) із однієї якості в іншу шляхом тимчасової смерті [5, 56]. Пропускником в інший вимір була Баба Яга – живий труп, що дозволяє казковому герою пройти обряд ініціації, тобто

торкнутися царства мертвих і воскреснути в іншій якості. Характер входження до царства Нав у казці демонструється номенклатурними моделями входження до темного лісу в «хатину на курячих ніжках», куштування їжі Баби - Яги, отримання чарівних подарунків.

Ліс - постійний аксесуар Яги. Він дрімучий, темний, таємничий, в ньому дуже легко заблукати. Саме в ньому розташоване житло Баби – Яги. Казковий ліс не має чіткого опису, бо він – частина містерії, що програмує шлях до країни мертвих. Це наглядно ілюструє міфологія багатьох народностей (міфи Мікронезії, Північної Америки, Давньої Греції тощо). Слід відмітити, що традиційні лісові мешканці (Русалки, Лісовики, Нявки) казкою майже не використовуються, проте якщо вони з'являються у жанровій фабулі, то їх титулатура вказує на заміщення яги [5, 57]. Атрибутика Баби-Яги також демонструє її приналежність до хтонічного виміру: чорний кіт, що за віруваннями давніх єгиптян є охоронцем царства мертвих; хатка на курячих ніжках, бо птахи відносять душі мертвих в інший вимір, але й сама хатинка більше нагадує труну, аніж приміщення.

У російських казках є три різні іпостасі Баби - Яги. Наприклад, «Яга – дарительница» («Финист-ясный сокол», «Иван-царевич», «Царевна-лягушка»), до якої приходять герої, вона його розпитує й за щирість і відвагу дарує щедрі подарунки (коня, меч, клубок), таким чином ініціюючи передування у царстві мертвих. Інша – «Яга – похитительница» («Гуси-лебеди», «Василиса Прекрасная»). Вона краде дітей і хоче їх піджарити (моделювання обряду ініціації), після чого дитина обов'язково рятується, тобто воскресає. І останній малопродуктивний варіант – «Яга – воительница» («Мар'я Моревна», «Заколдованная королева», «Морозко»). Вона може відчайдушно битися з героєм, прилітати до нього у хату, вирізати з людської спини ремінь [5].

Українська ж народна казка користується образом досить мляво, обмежуючись здебільшого моделюванням мотиву викрадання з метою подальшого акту канібалізму («Яга – похитительница»). Нерідко даний персонаж замінюється іншим більш продуктивними персонажами – Змієм («Івасик-Телесик»), Поганином, відьмою.

Дослідження С. Наливайка, М. Грушевського, В. Войтовича, Іларіона гіпотетично передбачають зв'язок двох казкових персонажів – яги та відьми, оскільки вважають першу праматір'ю «жіночого» пантеону злотворців. Функції яги були набагато більшими, ніж просто чинити зло. Вона, як богиня, мала слідкувати за світовим порядком і карати того, хто такий порушив. Уламки такого вірування залишились у міфологічному потрактуванні Святої П'ятниці, як дня тижня, покровителькою якої, крім Мокші, у давнину була ще предкиня всіх жінок Баба Яга [4].

Слов'янська міфологія дає чітке визначення обох персонажів із констатацією функцій та обов'язків даних. Якщо баба яга – зло

глобальне, осмислена філософська категорія, то відьма, як його комплексний елемент, має локальний характер, чарівну специфіку, виходити за межі якої не має права.

Відьма - загальнослов'янський образ, семантика якого походить від старослов'янського «знання», в інших мовах дане не збереглося (пор. болгарське – «вещиця») [2, 72]. Первинно « та, що знає, відає». Потім назва замінена на колдунья - образливе слово, що виникає на базі вторинного значення. Відьма – це жінка, якій приписувалося знання різних способів впливу на надприродні сили (духи). Чоловічим представником такого знання був Відун (застаріле) – волхв, чаклун, знахар, лікар (відьмак). Відуни в давні часи на Русі пророкували майбутнє, лікували хвороби, зокрема замовлянням та заклинанням їх [6, 395]. Скоріше за все, ці два образи являли собою певний тандем, однак, з розвитком, виокремились у два протилежні образи, при цьому відьма стала асоціюватися виключно зі злом.

Відьма (відюга, відюха, вирище, лиходійниця, чаклунка, чародійка, овабниця, потворниця, яритниця, карга) – один із головних персонажів нижчої демонології [4, 70]. За повір'ями відьми на Благівіщення зароджуються, а на Юріїв день (23 квітня) і в Купальську ніч (24 червня) збираються на Лису гору.

В. Войтович за функціональною продуктивністю виділяє вирицю та яритницю. Вириця (відьма вроджена) – стара відьма, що повністю успадкувала батьківські (чортівські) риси. Яритниця (від ярий – весняний) – молода відьма, схильна до любовних забав. Така відьмачка, заварюючи чарівне зілля, замовляє молодого чоловіка на кохання до неї: «Терлич, терлич! Мого милого поклич!» [4, 70]. Це відьма роблена, тобто така, що стала відьмою за життя, почавши приятелювати із нечистим. У народній казці чітко розрізняли ці дві категорії, активніше використовуючи образ відьми вродженої, оскільки вона – носій потворно-гіперболізованої зовнішності. Однак, відьма роблена - атрибут побутової казки, оскільки її врода є одним із елементів жанрової колізії.

Образ відьми у різних модифікаціях відомий багатьом народам. В українські-білоруські повір'я цей образ, на думку С. Токарева, увійшов через посередництво католицької Польщі й тому ввібрав у себе багато західноєвропейських уявлень. У росіян образ відьми-вродливиці не набув такого поширення, як в українців.

Казковій відьмі іманентні такі ж дії, як і бабі-язі, проте функції таких інші. Якщо яга – живий труп-охоронець, то відьма - чарівний шкідник, обмежений локальним жанровим табу. Вона – втілення реально-демонологічного зла, продиктованого побутово-економічними проблемами. За повір'ями, що їх фіксує В. Скуратівський, найосновніше призначення відьом – відбирати в корів молоко та масло. Ці продукти потрібні їм для того, щоб частувати нечисту силу напередодні свят. Щоб отримати ці ласунські продукти, відьми доять корів доти, доки з вим'я не

потече кров. Після цього тварини хворіють і навіть можуть загинути. Крім свого основного заняття – красти молоко та масло, відьми чинять й інші побутові пакості: псують погоду, щоб напустити град на збіжжя, замовляють посуху, змітають помелом зірки з неба, аби у темряві було зручніше лиходіяти чи викрадати місяця, створюючи в такий спосіб штучне затемнення, припиняти дощ або струшувати росу, бо вони найбільше бояться води [7].

Відьма в українських народних казках позбавлена топонімічних обмежень (як, скажімо, баба-яга) щодо місця перебування. Вона здебільшого мешкає на краю села біля лісу, вона - представник царства живих, світу людей. Її прерогатива – активне втручання (як у якості помічниці, так і шкідника) в життя людини.

Відьма здатна до казкового примітивного дива – перетворення. Вона часто перевтілюється в різноманітні тварини чи предмети – пса, kota, полотнину, праника, яким збивають білизну, тощо. Відьмачка може перекинутись у домашню тварину й робити шкоду.

Народна казка нерідко асимілює образ із ягою, оскільки приписує відьмам властивості яги - викрадати й пожирати дітей («Терещечка», «Ивашко и ведьма», «Белая уточка»). Така образна рокировка імовірно пов'язана зі свідомою установкою на вимисел як жанроутворюючий фактор та усною формою побутування казки. Гіпотетично можна допустити, що такі заміни могли статися через те, що казка починає втрачати сакральну міфоінформативність, звужуючи свою жанрову функцію до розважальної. Передаючи зміст архаїчної казки, мовець розумів (підсвідомо), що морфологія яги пов'язана з глобальним язичницьким розумінням космосу, є невіддільною протилежною стороною добра (своєрідне інь і янь), тоді ж як відьма, що активно культивувалася християнством, була яскравим антиподом добра. Досить рідко яга в казці є головним персонажем – центром боротьби добра і зла - вона, скоріше, охоронець царства мертвих, тому лише поодинокі казки провокують її смерть (здебільшого через спалення).

Відьма ж мислиться злом, що може бути остаточно переможеним, тому її смерть – одна з умов перемоги добра: «А відьму привязали к лошадиному хвосту и размыкали по полю: где оторвалась нога – там стала кочерга, где рука – там грабли, где голова – там куст да колода; налетіли птицы – мясо поклевали, поднялись ветры – кости разметали, и не осталось от неё ни следа, ни памяти» [8, 46].

Якщо відьма первинно – носій страхітливо-обмеженого зла, шкідник, ворог людини, то на противагу їй народом створюється образ чаклуна (колдуна – рос.).

Колдун (колдунья) – скоріше за все власне російське надбання. Вперше фіксується в «Рукописи травам» XVII ст. Утворене суфіксацією - унь від koldъ «заговорщик». Від koldъ в значенні «той, що говорить» в південнослов'янській мові було створено за допомогою іншого суфікса,

тобто східнослов'янське колдун – «жебрак». [3, 197]. Можливо слово виникло від форми, що не збереглася – koldъ , «жебрак» імовірно, що із венгерського [2, 204]. Можна припустити, що фольклор вимагав наявності двох протиставних категорій зла – такого, що може існувати як інший бік добра (може скоїтись через неправильне застосування знань), та зло, що первинно позбавлене будь-якої толерантності й існує поза гуманістичними сферами знання (чорна магія).

Українська демонологічна міфологія фіксує наявність іншої модифікації чаклунства – чарівник (кавник) - персонаж нижчої міфології, реальна особа, яка наділена демонічними властивостями й здатна впливати надприродним чином на долю інших людей. Чарівник (на відміну від відьми) може зашкодити людині тимчасово. Вони поділяються на природжених (позашлюбні діти) та навчених (які отримали знання) від помираючого чарівника. У легенді, записаній на Чернігівщині, говориться, що навчитися чародійства можна зробившись на рік вовком добровільно [4, 437].

Уявлення про чарівниць сформувалося ще у трипільську добу. Серед знахідок, що датуються цим періодом, - унікальні жіночі статуетки з дитиною на руках. Відома й значна кількість глиняних фігурок «чародійок» з розписною чарою і «черпаком». Б. Рибаків [4] робить припущення, що через ці образи перших чарівниць люди звертались до Великої Матері, молили богиню про врожай. Отже, імовірно, що чаклун (чаклунка) скоріше за все імітація (копія) людини, що брала участь у таємних культових ритуалах, зналася на лікуванні, передбаченні, тобто була носієм первинного знання й негативно-страхітливого аспекту набуває лише за часів християнства. Казка інтерпретує чарівниць, як знахарок, до яких звертається головний герой за порадою, допомогою. Слід наголосити, що такий типаж продуктивніше використаний авторським твором.

Розглянувши образи «жіночого» пантеону казкового зла слов'ян, можемо говорити про їх модифікацію й подальшу трансформацію в залежності від суспільної формації, зі зміною якої пов'язана в першу чергу актуальність даних.

Казкова Яга пов'язана з комплексом посвят-ініціацій, що узаконюють перебування людини в іншому потойбічному вимірі, тобто проходять ритуал переродження (обрядової смерті). Вхідження героя (дитини) в ліс – це своєрідний відхід від життя, тому казка трактує житло яги як своєрідний Аїд, який втрачає ритуальність з відмиранням актуального обряду. Однак, залишивши модель канібалізму (смерті), до якого пряме відношення має баба яга, казка ініціює переосмислення образу в зв'язку з новою функцією (тобто її звуженням). Отже, якщо первинно яга мала ампулу богині верховного пантеону, що причетна до обрядового таїнства, то на етапі відмови від первісної обрядовості втрачає культовість, перетворюючись на посереднього казкового

злотворця. В новій землеробській економічній формації, коли культ Великої Матері (а також культ богині смерті Яги) втрачає свою актуальність, уся релігія, що пов'язана з «лісовою» ініціацією, перетворюється в нечисть, тобто баба-яга трансформується із матері й хазяйки звірів у відьму, що здатна уже не на символічно-ритуальний канібалізм, а локальне зло, репрезентоване християнськими доктринами. Тобто новий уклад знищив тотемних носіїв, мотив, що циркулює поза обрядом, перетворив святе й страшне в полугероїчне з полукомічним гротеском [5, 111].

Отже, пантеон «жіночого» зла східнослов'янської казки охоплює всі міфологічні пласти, має свій ейдос і топос, класичні амплуа, які здатні до змін і трансформацій. Кожен типаж має неповторний етнічний колорит, свою функцію в розвитку сюжету. В цілому фольклор зберігає певну моральну невизначеність потрактування даних образів, оскільки межа «жіночого» зла достатньо умовна в казці. Дана розвідка – це лише спроба узагальнити відомості й наукові гіпотези щодо образів, пояснити концептуальну схожість щодо функцій образів яги, відьми, чарівниці в східнослов'янській казці. Звісно, поза увагою залишається ще багато питань, які потребують подальшого дослідження.

Література

1. Мифология: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.Мелетинский. – М., 1998. **2. Шанский Н. И.** Краткий этимологический словарь русского языка. – М., 1971. **3. Грушевський М.** Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т.1., К. – С. 330 – 369. **4. Войтович В.** Українська міфологія. – К., 2005. **5. Пропп В.** Исторические корни волшебной сказки. – М., 1986. **6. Этимологический словарь русского языка / Под. рук. Н. И. Шанского.** – М., 1982. Т. 2. **7. Скуратівський В.** Русалії. – К., 1996. **8. Сказки России.** – Донецк, 2002.

Clause considers a problem of existence of an image the snake in a Slavic fairy tale, in particular the basic models of fantastic role. Baba Yaga - attempt to consider an image according to a myth, ritual, religion. The image the snake is considered in a context of a global cultural paradigm and conclusions about functions given in Ukrainian and Russian folklore are made.

Н. Л. Юган

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ В. ДАЛЯ «О НУЖДЕ, О СЧАСТИИ И О ПРАВДЕ»

Философская сказка В. Даля «О нужде, о счастье и о правде», вышедшая впервые с редакторскими искажениями в № 4 «Библиотеки для чтения» за 1835 г. [1] и в окончательной редакции в 4 книге «Былей и небылиц» (1839) [2], интересна и оригинальна как по своему содержанию, так и по форме. В литературоведении уже выявлены особенности творческой истории данной сказки, указаны использованные автором фольклорные сюжеты, определены принципы контаминирования в тексте различных сюжетов устного народного творчества и интерпретации сказочного сюжетного типа «Кто съел просвирку?» [3, 4, 46 – 47]. Композиционные особенности далевского произведения никогда не были предметом научного анализа.

Сюжетное повествование в «Сказке о нужде, о счастье и о правде» окольцовано пословично-поговорочными заставками. Текст разделен заставками на три части, которые посвящены соответственно каждому из заглавных понятий (нужда, счастье, правда). Они также обуславливают взаимопереход различных по содержательному наполнению отрезков. Рассмотрим каждую заставку.

Для создания образа нужды автор вводит в I заставку 3 паремиологических ряда.

Первый ряд состоит из 2 пословиц: «<...> ведь не даром же говорится, что 1) нужда и по воскресным дням постится, что 2) нужда научит и калачи печь и Богу молиться <...>» [2, 126, 5, I, 68, 67]. Первая пословица (вариант пословицы «*Нужда и в велик день (в праздник) постится*» [6, I, 68]) вступает в синонимические отношения с последующей и характеризует созданный автором образ нужды – «затворницы», который уточняется в песне о Чурилье-игуменье. Вторая часть паремиологического ряда представляет собой сдвоенную пословицу, причем первая часть образована по уже существующим калькам: «*нужда научит калачи есть*», т. е. «*погонит на работу, заставит промышлять*», «*нужда научит горшки узнавать (обжигать)*», «*нужда научит кузнеца сапоги тачать*» [5, I, 67, 75]. Соединенная с усеченной в тексте пословицей «*нужда научит Богу молиться*», она передает представление народа о том, что нужда заставляет человека заниматься не свойственной ему деятельностью.

Второй паремиологический ряд сочетается с авторским комментарием: «Ведь говорят же: 1) нужда последнюю копейку ребром катит; стало быть, она и тороватая хозяйка и проказница; 2) нужда свой

закон пишет; стало быть, и сильна и могуча; нужда смекает; 3) нужду не проведешь - нужда из лычка кроит ремешок; так она же и досужая художница <...>» [2, 127, 5, I, 69, 67]. Выделенные нами пословицы подчеркивают разные стороны представлений народа о нужде. Выстраивается смысловой ряд: 1) неуместная «щедрость» нужды – 2) ее власть над человеком – 3) смекалка, находчивость человека, познавшего нужду.

Следующий (третий) ряд состоит из 5 пословиц: «<...> 1) нужда ум родит; 2) нужда из-под Сызрани да в Москву пеши ходила, нужда красно баит; 3) нужда чутьем слышит; 4) нужда и плачет припеваючи; нужда комель грызет; 5) нужда горбится, нужда и прямится...» [2, 127, 5, I, 67, 68]. Пословицы вступают в синонимические отношения, показывая качества человека, живущего в нужде. Первая образована автором по существующим паремиологическим калькам и перекликается соответственно паремиями типа «*нужда ум родит*», «*честь ум родит*», «*деньга ум родит*» [5, I, 67, 345, II, 190]. Пословицы 1-ой части данного ряда (1 – 4) соотносятся по смыслу с последней паремией 2-го ряда. Это обуславливает плавный переход смысловых оттенков – ведь с каждой пословицей в ткань повествования включаются новые смыслы, мнения, точки зрения на данную проблему. Так, Даль помещает одну часть пословицы во 2-ой ряд, а другую - в 3-й («нужды не проведешь, нужда чутьем идет (слышит)» [5, I, 67]. Тем самым усиливаются синонимические отношения между пословично-поговорочными блоками. Выражения «нужда красно баит», «нужда комель грызет», не зафиксированные в «Пословицах русского народа» и в Толковом словаре Даля, по своей емкости и афористичности приближаются к народным речениям.

Первые два ряда уравниваются введением оборотов «ведь не даром же говорится...», «ведь говорят же...» [2, 126 – 127], указывающие, с одной стороны, на множественность референции говорящего, с другой – обобщенность и широкую распространенность данных изречений. Отрывки из народной песни (о Чурилье-игумень) и графически выделенная пословица «нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет» [2, 127, 5, I, 75] позволяет автору передать яркое образное представление о понятии, усиливает фольклоризм эпизода, а также способствует созданию дополнительной ритмичности отрывка. Неоднократное повторение «песенки» о нужде в сюжетном повествовании в качестве припевки-заговора для «чудесного» котелка [2, 142] связывает заставку и рассказ о барине в одно целое.

Представление о счастье автор передает с помощью 3-х пословично-поговорочных рядов.

Первый ряд представлен 4 пословицами: «<...> 1) глупому счастье, умному ненастье; 2) есть и ум, да пустосум; нет ума, да туга сума; 3) кому талан, тот и атаман; 4) кому поведется, у того и петух

несется <...>» [2, 150; 5, I, 49, 52, 344, 6, IV, 371]. В данном блоке паремии вступают между собой в синонимические отношения. Они последовательно реализуют заявленную в 1-ой пословице оппозицию: «ум – счастье». 2-ая пословица подхватывает и конкретизирует тему - отражает зависимость «счастье – богатство», в 3-ей и 4-ой эта позиция подтверждается.

Следующий ряд паремий включает 4 пословицы: «Ан говорят: 1) не родись умен, не родись пригож, а родись счастлив; 2) счастье дороже ума; 3) с рожи болван, а во всем талан; 4) счастливый к обеду, роковой под обух; счастливый о двуконь, несчастный пеш и бос <...>» [2, 150, 5, I, 50, 52, 6, IV, 371]. Выделенные пословицы данного ряда перекликаются с пословичным материалом первого блока, утверждают приоритет счастья над разумом. При этом в данный смысловой ряд включаются новые оттенки значения - 1, 2 «внешность человека – счастье».

Соотнесенные в смысловом отношении и уравновешенные ряды паремий (по 4 пословицы) резко противопоставлены одиночной пословице, расположенной между ними: «<...> так опять говорится: счастье без ума, дырявая сума; где найдешь, там и сгубишь <...>» [2, 150, 5, I, 47]. В ней антиномия «ум – счастье» наполняется прямо противоположным значением. Таким образом между ними возникает диалогическое сопряжение, которое, с одной стороны, усиливает непрямоуказанность и обобщенность субъекта речи в паремиологических рядах (на что указывает и введение перед ними оборотов: «говорят...», «так опять говорится...», «ан говорят...»); с другой стороны, придает контрастность высказываниям (что заложено в структуре отдельных паремий: «есть и ум, да пустосум; нет ума, да туга сума», «счастливый к обеду, роковой под обух» и др.).

Следующий ряд состоит из 2-х паремий: «<...> 1) счастье с несчастьем, сказывают, двор обо двор живут, на одном коне ездят <...>, 2) счастью, говорят, не верь <...>» [2, 150, 5, I, 43, 47]. 1-ая представляет собой сдвоенную пословицу; 2-ая – усеченная паремия («счастью не *вовсе* верь»). Данный блок освещает новую грань понятия «счастье» - «несчастье». Представление о кратковременности счастья, о невозможности длительного переживания каждого из состояний, заявленное в 1-ой пословице, в следующей констатирует относительность данных понятий, что подтверждается образами счастья («счастье дым», «счастье гад» и т. д.). Последний блок паремий обуславливает смысловой переход к повествованию о поисках счастливого человека и смыкается с ним.

Организация пословично-поговорочного материала в 3-ей заставке гораздо сложнее двух предыдущих. Многоаспектность проблемы подчеркивается автором в самом тексте: «Правда – вещь совсем иная; это ни нужда и ни счастье и не им чета, ниже ровня»

[2, 158]. Пословичные ряды уравновешены комментарием Даля, что придает композиционную стройность и завершенность тексту: «Правда мирская – это вещь потешная. <...> Эта правда, сказывают, вещь потешная» [2, 158, 160].

Первый паремиологический ряд включает в себя 2 пословицы, вступающие в антонимические отношения: «1) Правда светлее солнца; что правда, то не грех; да зачем же 2) правда глаза колет?» [2, 158, 5, I, 149, 152]. Утверждение высшей ценности правды в 1-ой пословице сталкивается с невозможностью полной реализации этого принципа в человеческой жизни и взаимоотношениях людей. Заложенные в данной антитезе смыслы постепенно раскрываются, значения нарастают в геометрической прогрессии. В следующей пословице неразрешимое противоречие заложено в самой структуре: «Правдою жить - с людьми не зняться; неправдою жить - Бога прогневить <...>» [2, 158, 5, I, 151]. Вторая часть паремии обуславливает плавный переход ко 2-ому блоку пословиц, включающему 3 антонимические пары, которые дополняют друг друга и перекликаются соответственно с синонимическими частями каждой пары. Такое построение дает возможность автору сдерживать и уравновешивать увеличивающуюся с каждой пословицей смысловую динамику.

Первое противопоставление (2-1 паремия) утверждает заявленную тему: «<...> 1) стой за правду горой, и Бог с тобой; знай Бога да сказывай правду; 2) кто правдой живет, тому Бог даст, это бы и ладно, да говорят: 3) правда по миру ходит; молвить правду, не знать дружбы; а по миру ходить, да без друга жить, сам себе опостылеешь <...>» [2, 158, 5, I, 152]. 1-ая фраза, образованная по уже существующим паремиологическим калькам, подымается до пословицы и соотносится с паремиями типа «*кто за правду горой, тот истый герой*» [5, I, 150]. Первые две пословицы вступают в синонимические отношения и констатируют богоугодность человеческой правды. Возбужденный в тексте эффект нарастания, сталкиваясь с прямо противоположным утверждением (3), нейтрализуется.

То же в следующей паре: «Говорят: хлеб ешь, а правду режь - а говорят и так: хлеб режь, а правду ешь: то есть сам глотай, да про себя и знай» [2, IV, 158, 5, I, 150]. Сближение диаметрально противоположных суждений, закрепленных в народном сознании, усиливает диалогическое начало пословично-поговорочного ряда. Ко 2-ой пословице примыкает по сходству высказывание: «<...> ино правду говорить большому человеку, не легче лжи; и правдою ину пору подавишься» [2, 158 – 159, 5, I, 152]. Таким образом, соотносимые антонимические пары уравновешиваются (2-1=1-2 пословицы) и приобретают симметричность.

Названная пара одновременно утверждает и закругляет движение этой паремиологической волны. 1-ая пословица «подводит

итог» суждениям первой части антонимии в каждой паре: «Говорят, все на свете сгинет, одна правда останется <....>» [2, 159; 6, III, 379 (вариант)]. 2-ая поговорка переключается с заявленной в 3 паремии 1-ой пары оппозиций: «правда – достаток (убожество)»: «<....> правдою не обуешься, сыт не будешь» [2, 159, 5, I, 152].

Трехчастная градация, выстроенная на несколько иных принципах, организует следующую паремиологическую волну. В трех диалогически соотнесенных рядах тема раскрывается с помощью контраста, что дает возможность автору осветить новые аспекты представления о «правде». 1-ая пара заостряет проблему «честь – правда»: «<....> ***да в ком честь, в том и правда***; ладно, да не вы ли сказывали наемни: глупый да малый говорят правду <....>» [2, 159, 5, I, 358]. 2-ая – «правда – деньги (золото)»: «<....> ***сильна правда, да деньга сильней?*** - <....> засыпь правду золотом она всплывет; <....> дороги твои сорок соболей, а на правду и цены нет» [2, 159; 5, I, 149 – 150]. 3-я – «правда – неправда»: «<....> ***хороша правда, годится и неправда***, <....> ***одно слово правды весь свет перетянет*** <....>» [2, 159]. Особенностью данных пар является включение в диалогическое сопряжение авторских афоризмов (выделенных нами курсивом и жирным шрифтом), которые не отражены в сборнике пословиц и Толковом словаре. Заложенные в них важные жизненные заключения и обобщения и характерная структура сближает их с народными речениями.

Четвертая волна подчеркивает сложность «взаимоотношений» «правды» и «неправды (лжи)». Здесь пословицы вступают по преимуществу в синонимические отношения. В данном блоке можно выделить также 3 смысловых уровня: 1) субъективность правды - 2) взаимообусловленность правды и лжи - 3) оценка человека с данной позиции. 1-й ряд - одиночная паремия: «<....> где двое сойдутся, там и две правды, да каждый хвалит свою <....>» [2, 159] – образовано по типу «у всякого Павла своя правда» [5, I, 146; 6, III, 379]. Второй ряд включает в себя 4 паремиологических образования, которые находятся в синонимических отношениях: «Живи правдой в людях, живи правдой дома; а между тем: 1) не всякую правду жене сказывай; 2) не солгать, так и правды не молвить; 3) не будь лжи, не стало бы и правды; 4) хорошая ложь дороже плохой правды <....>» [2, 159–160; 6, I, 154, 155]. Выделенные паремии подчеркивают возможность перехода понятия «правда» в свою противоположность. Следующий смысловый ряд составляют 2 пословицы: «<....> кто один раз соврет, тот веку без другой неправды не доживет; <....> от лжи не мрут, да вперед веры неймут <....>» [2, 160; 5, I, 153, 159]. При всей смысловой близости 1-ая поговорка подразумевает многократность лжи того, кто соврал один раз; 2-ая – отношение людей к такому человеку.

По-зодчески выверенный свод паремий (3 паремиологические волны с трехчастною градацией) венчает смысловое противоречие:

«<...> да коли 1) стародавние пророки померли, а новые правды не сказывают, так тогда как быть? где добудешь ее, коли 2) без нее, как говорится, веку не изживешь?» [2, 160; 5, I, 150; 6, IV, 316]. Утверждение трудности поиска правды и ее необходимости для каждого человека смыкается с 1-м рядом повествования, где подчеркивается высшая непреходящая ценность правды («*правда светлее солнца*»).

Проделанные наблюдения убеждают в изящной и продуманной организации пословично-поговорочного материала в каждой заставке, что подчинено идее всего произведения. Введение паремиологических рядов дает возможность Далю создать полное представление о каждой понятии, охватить его со всех сторон, нарисовать «общую и цельную картину, в которой более глубокий смысл и значение, чем в одиночных заметках» [7, 19]. В качестве составляющих для каждой заставки автор использует преимущественно паремии одного смыслового разряда.

Пословицы и поговорки вступают в тексте в синонимические и антонимические отношения. Синонимические ряды паремий дают возможность автору передать тончайшие оттенки значения народных речений, а также становятся основой плавного смыслового перехода от одной стороны явления к последующим. Антонимические пары пословиц (особенно заостренные в III заставке) позволяют Далю максимально и во всем его противоречии охватить представление народа о понятии, «собрав все, что о нем, по разным случаям, было сказано» [7, 20].

Здесь автор реализует те же принципы, что и при составлении сборника пословиц - ведь «что входит в насущную жизнь, народ <...> разглядел и обсудил <...> кругом и со всех сторон» [7, 19]. Столкновение близких и противоположных смысловых значений паремий максимально диалогизирует текст, причем субъект речи здесь не прояснен (как внутри заставок, так и в тексте в целом). Не ясно, кому принадлежит данная речь - автору, рассказчику, барину, Игнашке? Сюжетное повествование как бы рождается из пословичных рядов, которые мотивируют рассказ о героях сказки. Особенно наглядно сюжетообразующая функция пословично-поговорочных рядов заставки, выступает в рассказе о нужде. Здесь введение одиночных паремий (перекликающихся с пословицами и образами нужды в заставке) служат не просто комментарием к событиям, а являются сюжетным стержнем, основой повествования о барине-нужде, они связывают в одно целое разные сказочные сюжеты. Введение пословиц делит текст сказки на несколько смысловых отрезков, отражая динамику изменений в образе барича, приобретение им новых качеств, помогающих ему выйти из затруднительной ситуации.

В «Сказке о нужде, о счастье и о правде» заставки, включающие пословично-поговорочный материал, совмещают сюжетообразующую и композиционную функции. Они мотивируют и

комментируют развитие сюжета и скрепляют различные по содержанию части повествования. Это позволяет Далю максимально диалогизировать текст, придает ему динамичность и вместе с тем композиционную стройность и завершенность.

Перспективой работы в данном направлении является изучение характера использования Далем паремиологического материала в цикле «Были и небылицы» (в сказках и реалистических повестях), а также сопоставление принципов авторского включения пословиц и поговорок в произведения «Пятка первого» и «Былей и небылиц».

Литература

1. **Даль В. И.** О нужде, о счастье и о правде // Библиотека для чтения. – 1835. – Т. 9. – № 4. – С. 177 – 210. 2. **Были и небылицы** Казака Владимира Луганского: В 4 кн. – СПб., 1839. – Кн. 4. 3. **Юган Н. Л.** Проблема контаминации и особенности интерпретации фольклорного сюжета в сказке В. Даля «О нужде, о счастье и о правде» // Вісник ЛДПУ ім. Тараса Шевченка. – 2002. – № 3 (47). – С. 163 – 168. 4. **Юган Н. Л.** Сказочная сюжетика “Былей и небылиц” В. И. Даля и фольклор // Далевский сборник. – Луганск, 2001. – С. 43 – 48. 5. **Даль В. И.** Пословицы русского народа: В 2 т. – М., 1984. 6. **Даль В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1998. 7. **Даль В. И.** Напутное // Даль В. И. Пословицы русского народа: В 2 т. – М., 1984. – Т. I. – С. 5 – 21.

The author examines the composition peculiarities of the fairy tale «About poverty, about happiness and about truth» by V. Dahl. The functions of head-pieces including proverbs and sayings are analyzed. They give reasons for development of a plot and unite various parts of a narration. It allows Dahl to give action to his work and at same time composite harmony and completeness.

Теорія масової комунікації

УДК 070:324

О. Б. Лошакова

РОЛЬ ЕЛЕКТРОННИХ ЗМІ У ФОРМУВАННІ МАСОВОЇ ЕЛЕКТОРАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ПОВЕДІНКИ

Суспільний прогрес сьогодні безпосередньо залежить від рівня розвитку інформаційних технологій. Сфера масової комунікації не лише розширюється та збільшує масову долю своєї соціальної значимості, більш щільним, інтенсивнішим стає інформаційний обмін, комунікація набуває все вищої темпоральності. Інтернет – один з лідерів комунікаційного процесу щодо оперативної та результативної інформатизації суспільства. Необмежений потенціал та специфіка Інтернет як інформаційної структури сприяє фокусуванню уваги науковців на віртуальній мережі. Особливу роль Інтернет-комунікації у своїх роботах акцентували Г. Почепцов, Б. Родіонов, Б. Потятиник, А. Москаленко, В. Шкляр, Й. Лось, В. Іванов, Ю. Габермас, С. Кара-Мурза та інші. Інтернет потенційно залишається одним з альтернативних інформаційних джерел, навіть в умовах дискримінації демократичних прав та свобод. Мережа приваблює реципієнта своєю відкритістю та доступністю.

Популярність Інтернет в якості інструмента політичної комунікації, на думку російських науковців, визначила медіатизація політики в другій половині 90-х років ХХ ст. Цілеспрямованими зусиллями зацікавлених професійних кіл було вдало культивовано ряд міфологем, які мали закріпити в суспільній свідомості наступну формулу: політика має сенс, а політик – майбутнє лише тією мірою, наскільки вони відображені в громадській свідомості. Протягом 90-х років Інтернет в Росії виявився залученим у якості ще одного комунікативного інструмента до існуючої системи обміну смислами між суб'єктами політичного процесу. Для медіа-політичних гравців стандартом стала конвертація медійних можливостей в політичний вплив, фінансовий капітал і навпаки [4].

Однією з важливих функцій Інтернет, як інформаційного ресурсу є ретрансляція новин та презентація суспільних дискусій, що виникають як рефлексії певних соціально-політичних подій. Кожна значима суспільно-політична зміна знаходить своє відображення як в інтенсифікації журналістської творчості, так і в посиленні процесів вегетації комунікаційних систем загалом. Сьогодні ми говоримо про мережу як про медіа-структуру. Проте, до самого дня перетворення

глобальної комп'ютерної структури на онлайніву державу із багатомільйонним населенням потреби в електронній пресі ніхто не відчував. Та й після того, як Інтернет став місцем культового вавілонського натовпу, попит на послуги мережевої преси з'явилися не миттєво. Інші можливості Мережі також приваблювали новоприбулих мешканців кіберпростору – електронна пошта, публікаційні засоби Павутиння, системи інтерактивного спілкування в режимі реального часу, Internet Phone та інші засоби конференсінгу, онлайніві ігри (...). Можна сміливо стверджувати, що значного платоспроможного попиту на електронну пресу населення Інтернету як не виказувало в 1995 році, так не демонструє сьогодні [5]. Альтернативним та масштабним джерелом новин суспільно-орієнтованої інформації є численні безкоштовні сайти електронних інформаційних агенств.

Під час останніх президентських виборів в Україні серед маніпулятивних прийомів формування електоральної поведінки визначають питому роль створення інформаційного вакууму в окремих регіонах України. Проте, в контексті аналізу розвитку сучасних інформаційних технологій та інтенсифікації їх залучення до мережі масової комунікації постає питання коректності подібних заяв. Висока ефективність електронних ЗМІ щодо впливу на масову свідомість гарантована численними факторами. Тож, ми ставимо собі за мету визначити роль та місце Інтернет-ЗМІ в контексті загальної електоральної активності засобів масової інформації.

Упродовж усієї виборчої кампанії споживачеві інформаційного продукту в Інтернет були доступні новини, політична агітація, аналітика, публіцистика за авторством прихильників обох лідерів електоральних перегонів (В. Ющенко та В. Януковича), також наявні цілком незалежні й достатньо компетентні оцінки суспільно-політичної ситуації в країні наприкінці 2004 року, фіксуються матеріали, що висвітлюють увесь виборчий процес в Україні або максимально негативно, або, навпаки, абсолютно ідеалізовано. На нашу думку, необмежений ресурс доступу до різнопланової, максимально презентованої інформації дає реципієнтові змогу побачити повну панораму політичних подій, вчасно отримати багатомірне зображення політичних іміджів учасників виборчих змагань і виробити власні політичні смаки. Переваги Інтернет стисло й концентровано висловив у роботі „Медіа: ключі до розуміння” львівський дослідник Б. Потятиник. Він говорить про Інтернет, як про мержу, що надає небачені раніше можливості свободи й демократизму у вираженні найрізноманітніших поглядів, інтегрує аудіо- та відеоінформацію на ґрунті цифрових мультимедійних технологій. Цим самим Інтернет здобуває статус „найвпливовішого медіуму” [1, 25].

Сьогодні Інтернет-публікації – найлегший, найдешевший спосіб досягти читача й донести інформаційне повідомлення до цільової аудиторії. Провідні західні соціологи, ряд російських науковців

переконані, що Інтернет у першу чергу опановується „лідерами думки” – тими, хто займає активну життєву позицію, регулярно отримує інформацію зі ЗМІ й транслює її в процесі спілкування тим соціальним групам, на які вони мають вплив [4]. Дехто, зараховує це, як ваду Інтернет: У Росії та в колишніх радянських республіках (за винятком, хіба, країн Балтії) Інтернет усе ще залишається прерогативою достатньо забезпечених користувачів з інтелектуальними запитами «вище середніх по країні». Іншими словами, майновий та освітній ценз для входу до Мережі достатньо високий” [6]. При цьому однією з привабливих переваг електронних ЗМІ для журналіста вбачається зведений майже до мінімуму фактор редакторського втручання у поєднанні з максимальною оперативністю. „Сутність Інтернету якраз у тому, що його будують, головним чином, всі, хто ним користується починаючи від пересічних творців електронних повідомлень, персональних веб-сторінок і звичайних відвідувачів Інтернет-сайтів (...), тобто всі, хто бачить в Інтернеті можливість самовираження, заробку, ідеологічного впливу чи просто шукає потрібну інформацію. Цілком відповідально можна стверджувати, що найбільша комунікаційна споруда за всю історію людства не має творців чи проєктантів у традиційному розумінні. Ця гігантська структура росте і множить, використовуючи звагальний інтерес до неї дедалі більшої кількості людей” [1, 29]. При цьому „моментальне розповсюдження інформації по всій земній кулі, прями репортажі з місць подій, діалог у реальному часовому вимірі забезпечують безпрецедентну темпоральну миттєвість соціальним та культурним подіям” [3, 56 – 68].

Працюючи над поставленою проблемою, ми сконцентрували увагу на політично орієнтованих публікаціях україно- та російськомовних Інтернет-видань за період з жовтня 2004 року по квітень 2005 року. Проаналізувавши публіцистику у цих тематичних та хронологічних рамках, ми дійшли висновку, що запровадження механізмів політичних інформаційних фільтрів стосовно електронних видань мало значно менші шанси на існування, ніж у друкованих органах масової інформації, телеканалах чи радіо. При цьому віртуальні ЗМК значно випереджають всі інші за рівнем розвитку засобів впливу на свідомість реципієнта, що забезпечується широкою мультиплікацією засобів відображення дійсності. „Квантова механіка здійснила революцію в комп’ютерних маніпуляціях, відкривши нові можливості для створення образів та звуків. Інтерактивні мультимедіа у наш новий інформаційний вік змінили існуючі та створили нові моделі для ЗМІ” [7].

Специфічна організація засобів Інтернет-навігації (різноманітні пошукові системи) забезпечує пошук за ключовим словом, орієнтуючись на ідентифікацію заданої лексичної одиниці, незалежно від політичної полярності тексту. Завдяки цьому проблема попередньої ротації сайтів, лінків та електронних документів нівелюється сама собою. До цього

варто додати високу релевантність, що зумовлена доступністю у будь-який час (на відміну, приміром, від новин по ТБ чи по радіо, випуски яких мають стандартну часову прив'язку), відсутність мовних обмежень (протягом останнього часу існує тенденція до дублювання інформації кількома мовами), максимальні презентаційні масштаби та висока оперативність поширення інформації. Так, протягом виборів віртуальний ресурс наповнюється публікаціями, у яких створено образи кандидатів В. Януковича та В. Ющенко, при цьому оціночний спектр достатньо широкий. Емоційно-експресивне наповнення політичних іміджів варіюється від негативно-саркастичного до гіперболізовано-позитивного. Численні публіцисти вказують на керованість кандидатів, їхню підпорядкованість інтересам інших політичних та економічних угруповань.

„На Украине „человек Запада” может победить „человека Путина” [8];

„Ющенко – человек с иррациональной волей. Не он шел наверх, его выдвигали другие. Зато он сполным правом может сказать: мною двигала рука Провидения” [9];

„США разрешили Януковичу оспорить результаты выборов” (10);

„Он (Путин) отдал в распоряжение дофина Кучмы целые команды политологов и пропагандистов” [11];

„Всю жизнь он (Ющенко) был человеком, которым управляли другие, которые его выдвигали, тащили, наставляли. Теперь он должен резко измениться и стать отцом нации” (9);

„После «революции» на Украине многие российские и иностранные издания писали, что «бунт на украинском корабле» - дело рук США. Главный революционер Виктор Ющенко и его команда всячески опровергали это. Мол, жажда свободы и демократии является единственной причиной смены власти. При этом оранжевый президент всячески подчеркивал свое намерение дружить с великими мира сего. Наконец, упаковав плоды своей победы в чемодан, он отправился в США к Джорджу Бушу – с докладом о проделанной работе” [12].

Нещадна іронія та різкий саркастичний підтекст у поєднанні з якісною метафоризацією стають характерними рисами публіцистики цього періоду, виплескуючи на віртуальні сторінки критичну інтерпретацію напруженої соціально-політичної ситуації в суспільстві, формуючи у реципієнта стійку оціночну позицію.

„Об армейской муштре он до сих пор вспоминает с отвращением. Видимо, поэтому ряды «Нашей Украины», лидером которой является Ющенко, по принципу построения напоминают скорее цыганский табор, чем стройную организацию” [9];

„У здания штаба Виктора Януковича, теперь уже бывшего, стояли человек тридцать. Это были граждане Украины, которые по зову

пришли поддержать своего кандидата в одну из самых трудных минут в его жизни. Явку громко проверяли по списку. Сердце позвало в дорогу далеко не всех” [13].

„СЬОГОДНІ український (?) «прем'єр-міністр» Янукович погодився на атипове злягання криміналізованої української влади з новочекістським режимом Росії, а вже ЗАВТРА від української демократії не залишиться й сліду, як це вже відбулося з демократією російською” [14].

Публіцистичні тексти характеризуються високою концентрацією масових стереотипів, що зумовлено їхньою направленістю на створення та закріплення в свідомості мас певного ідеологічного концепта та формул соціальної поведінки. Реально комунікатор передає не повідомлення, він передає „ключ” до нової програми дій, тому більш вдалим варіантом стає опертя на вже записані в свідомості схожі або близькі програми. Ця модель, на думку Г. Почепцова, дієва для усіх рівнів. Він зазначає, що успішний комунікатор веде свою комунікацію задалегіть вивіреною шляхом. Це варіант актора, який вже задалегіть знає, у якому місці його аудиторія засміється, а в якому заплаче, оскільки у нього є досвід багатьох проведених спектаклів. Це також знання метакомунікативного плану професійного рівня. Усі ми, спілкуючись, накопичуємо метакомунікативний потенціал. Однак індивідуальний досвід та досвід професійного рівня неспівставні за ефективністю. Професіонал достатньо чітко прогнозує подальшу поведінку своєї аудиторії, спираючись на апробації передбачуваних підходів. [12, 40 – 41].

Водночас, в Інтернет продуктивне використання численних політичних орієнтирів, культурних та соціальних пріоритетів, їх своєрідна дифузія в межах віртуального простору створюють плідні умови для максимального вирівнювання негативних піків їх сприйняття та певною мірою пропагують полісемантичне мислення, абстрагування від конкретної політичної позиції, стимулюють деполяризацію свідомості реципієнта, вироблення демократичного ставлення до ситуації.

Так, наприклад, стикаємось з презентацією проросійсько орієнтованої версії, висловленої швейцарським автором Сержем Андерленом:

„Всю ночь над Крымом шел снег. Этой ночи хватило, чтобы полуостров утратил свой средиземноморский облик и превратился в жестокую Сибирь с ее снежными бурями. В эту маленькую Россию, частью которой население Крыма (где из пяти жителей четыре являются русскими) себя ощущает и хочет ощущать впредь. Улица Ленина в Севастополе похожа на все другие улицы Ленина. Их еще много в стране: это символ прошлого, которое еще не стало прошлым. Символ

государства, трудно расстающегося с посткоммунистической эпохой” [8].

Наступний, пропонований пошуковою системою Google лінк, виводить нас на критичну статтю французського журналіста Данієля Верне, який акцентує на „врожденной несовместимости России и демократии”, а також заявляє, що „хозяин Кремля” „не может смириться с мыслью, что свободное голосование может решить судьбу правительства” [11].

Отже, ми схилиємось до думки, що при такому розмаїтті полярних політичних версій та оцінок в журналістиці, презентованій в Інтернет, доступ до якого переважно не контролюється владою, формування тотального інформаційного вакууму теоретично неможливе.

Чому ж на практиці ми стикнулись з реальною девальвацією цієї набі-то аксіоми? Аналіз багатьох соціальних, політичних чинників дозволяє виділити кілька основних причин такої ситуації. По-перше, це низька інформаційна технологізація та відсутність елементарних навичок роботи з ПК та користування ресурсами Інтернет у значної частини населення в Україні. Загальні показники інтенсивності експлуатації українцями Інтернет – мережі достатньо високі, проте, варто зважити на контингент „юзерів” (це переважно молодь, значний відсоток якої ще не досягли 18 років) та мотиваційні критерії (з якою метою використовується Мережа). Інформаційне насичення Інтернет інколи перестрибує за критичну відмітку. „Інтернет – скарбниця, єдиний ресурс, якому притаманні ряд переваг: величезний обсяг інформації за різноманітнішою тематикою, доступність в будь-який час та з будь-якої точки світу, висока оперативність доступу та ін. Але, тим не менше, доводиться визнавати, що „всесвітнє павутиння” – це не найкращим ином організований інформаційний простір”. Це свого роду смітник новин, даних, статей та іншого інформаційного мотлоху, де застарілі документи, що вже не мають практичної цінності, значно ускладнюють процес пошуку [15].

Яскравий доказ того, що надлишок інформації може бути так само шкідливим, як і її брак, навів відомий італійський письменник Умберто Еко, фахівець з семіотики: „Щоб прочитати повністю недільний випуск The New York Times (близько 500 сторінок), у якому описані всі події, що відбулись протягом тижня, не вистачить і тижня” [15]. І в цьому плані The New York Times нічим не відрізняється від „Правди”, де читати взагалі немає чого. Окрім цього, на заваді формування у свідомості масового реципієнта повноцінної картини політичного становища в Україні в період виборів 2004 р. стоїть фактор особистих пріоритетів при відборі інформаційних джерел, консервативна прив’язаність до окремого інформаційного порталу, „постійним клієнтом” якого користувач є впродовж тривалого часу і має апріорно сформовану довіру до ідеології цього ЗМІ. Також є заздалегіть

сформовані політичні переконання й стійка актуарна система кожної окремо взятої людини. „Мас-медіа не може змінити поведінку того, хто дотримується іншої думки” [2, 49].

Таким чином, Інтернет має значно кращі інформативні характеристики, порівняно з будь-якими іншими комунікаційними каналами. Однак, ефективність Мережі значно знижують різні соціальні фактори та психо-комунікативні характеристики масового споживача інформаційного продукту. Виступаючи максимально наповненим та найбільш презентативним джерелом інформації, Інтернет в Україні нерідко залишається за межею витребуваності. Наприклад, у випадку технічної безграмотності користувача, у разі само девальвації Інтернет-мережі в очах реципієнта через „інтуїтивно зрозумілу навігацію” [16], через відсутність чіткої структурованості матеріалів. Крім того, в плані визначення комунікаційної ефективності електронних ЗМІ, окремо стоїть фактор конкуренції між віртуальними та реальними засобами масової інформації. Ситуація, яка складається на сучасній арені вітчизняних ЗМІ, на нашу думку, характеризується високим рівнем тотожності й еквівалентності між електронними та реальними виданнями через тенденцію до репрезентації в Інтернет-полі існуючих у реальному вимірі органів масової інформації. Відсоткове збільшення долі альтернативних електронних ЗМІ, покращення їх якості сприятиме утвердженню в свідомості вітчизняного реципієнта Інтернет-мережі у статусі серйозного медіа-комплексу.

Література

1. **Потятиник Б.** Медіа: ключі до розуміння. Серія: Медіа - критика. – Львів, 2004.
2. **Почепцов Г.** Теория коммуникации. – М., К., 2003.
3. **Прохоренко Е.** Своеобразие идентичностей в киберпространстве // Наук. зап. Луганського нац. пед. ун-ту. Вип. 5. Т. 3. Серія „Філологічні науки”: Зб. наук. пр. [Поліетнічне середовище: культура, політика, освіта]/ Луган. нац. пед. ун-т імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2004.
4. <http://www.rus.ru/netcult/history/20020313.html>
5. http://old.russ.ru/netcult/cathedra/20010213_nosik-pr.html.
6. http://www.iworld.ru/magazine/index.phtml?do=show_number&m=94701980.
7. <http://library.thinkquest.org/2645/newmenu.html>
8. <http://www.ua2004.ru/txt/2004/12/24/temps/>
9. <http://www.ua2004.ru/txt/2004/12/24/newizv/>.
10. <http://lenta.ru/world/2004/12/29/ereli29.12.2004>
11. <http://www.ua2004.ru/txt/2004/12/28/monde/>
12. <http://www.rosbalt.ru/2005/04/07203465>
13. <http://www.ua2004.ru/txt/2004/12/28/kommers/>
14. <http://www.yuschenko.com.ua/ukr/present/News/1290/>
15. <http://dist-cons.ru/modules/internet/main.htm>

The author analyses the effect of influencing of the virtual mass-media to general mind of a recipient in the process of election in Ukraine in 2004, special accent is done on the research of publicist's articles which were presented by virtual editors, compared real and potential abilities of Internet-media in Ukraine.

УДК 070 (477.54): 654.19 „1900/1924”

О. М. Кошак

ПОЧАТОК СТАНОВЛЕННЯ РАДІОМОВЛЕННЯ В ХАРКІВСЬКІЙ ОБЛАСТІ

Радіо (від лат. radio – випромінюю, випускаю промені) – галузь науки, техніки і культури, базується на передачі та прийомі високочастотних електромагнітних коливань і хвиль, що розповсюджуються у просторі без дротів. До 1906 року користувалися терміном „бездротовий телеграф”. А після з’їзду фахівців радіотелеграфу у Берліні став широко вживаним термін „радіо”.

Дослідник історії радіомовлення, харків’янин Віталій Олександрович Артеменко вважає, що радіо починало говорити в різних країнах у різний час: у США – у 1920 році, в Росії – у 1922 році, в Україні – у 1924 році.

Автор робить спробу осмислити історичний аспект початку радіомовлення в Харківській області, як появу Всеукраїнського радіо. Серед основних **завдань**:

- розглянути технічні умови розвитку мовлення;
- проаналізувати початок виконання рішення уряду про створення цивільного радіомовлення;
- окреслити джерела надходження інформації;
- визначити напрямки розбудови радіомережі в регіоні.

Об’єктом наукового пошуку є історія виникнення радіомовлення на Слобожанщині. Методологічною базою даної статті стали роботи В. Артеменка [1], Л. Бортникова [9], І. Маценка [5], В. Миронченка [7], Г. Рожка [8], В. Семененка [9], що висвітлюють шлях становлення українського радіомовлення.

Пропоноване дослідження – лише поштовх до глибокого, всебічного осмислення історичної правди щодо умов виникнення цивільного радіомовлення в Україні. Чимало дослідників, відштовхуючись від офіційно визначеної дати початку радіомовлення – 16 листопада 1924 року – аналізують переважно наступні роки його розвитку. А от що передувало цій події – залишається недостатньо

висвітленим. Вичерпної відповіді на запитання, як все починалось, поки що немає. Тому **метою** цієї роботи є виявлення основних проблем під час перших кроків державного радіомовлення в Україні.

Відкриттям меморіальної дошки у місті Харкові на будинку № 21 по вулиці Римарській (колишньому Центральному партійному клубі, а нині будинку філармонії) у 2004 році увічнено факт початку вітчизняного радіомовлення. „16 листопада 1924 року в Харкові почала працювати перша в Україні радіомовна станція, виготовлена харківськими радіоспеціалістами Л. Н. Жиронкіним, В. В. Лебрехтом, І. Е. Луньовим, А. І. Светласановим, М. І. Дрожиним [4, 573]”. В українському радіопросторі пролунала кодова послідовність азбуки Морзе – три літери „Ж”, потім технік-радист тричі вимовив „Алло! Говорить Харків!”. Саме цими словами розпочато літопис розвитку радіомовлення в Україні. Того дня в ефірі вперше пролунала українська мова, якою харків’ян запрошували прослухати перший незвичайний радіоконцерт. Він транслювався по радіо зі столичного театру на харківський іподром, в центрі якого було встановлено високий стовп із гучномовцем на горі. Послухати його прийшли тисячі харків’ян.

Віддамо данину справедливості – радіо почалося зі зв’язку.

Спочатку, як визначає В. О. Артеменко, радіо здебільшого використовувалось як засіб воєнного зв’язку. „У 1915 році на території України працювало чотири сухопутні військові радіостанції (в Одесі, Києві, Жмеринці та Миколаєві) і три морські (в Одесі, Ялті та Севастополі). У 1916 році військова радіостанція запрацювала в Харкові. Усі вони здебільшого передавали військові накази та розпорядження. Обслуговували їх солдати – вчорашні робітники й селяни, які без особливої любові ставилися до царського режиму. Тому й не дивно, що всі радіостанції швидко збільшувалися і почали використовуватись не тільки як засіб воєнного зв’язку, а ще й як засіб політичного впливу [7]”.

У роки Гетьманату і Директорії чимало радіостанцій України припинили свою діяльність. Після підписання Брестського миру їх було демонтовано і відправлено вглиб Росії. Харківську - в Саратов, катеринославську – у Вологду. Ті ж, що залишились, використовувались для міжнародних зносин.

У роки громадянської війни радіозв’язок використовувався переважно для управління військами і для зв’язку центрів з відрізненими війною регіонами. Він відіграв неocenену роль під час кавалерійських рейдів у тилу ворога як денікінських військ, так і червоних частин.

Тому ворогуючі боки нещадно нищили залишки радіопередавальних потужностей супротивника. На кінець громадянської війни, за свідченням В. О. Артеменка, діючими на території України залишились лише радіостанції, що перебували у віданні військових

частин. Всі радіостанції, що колись належали поштово-телеграфному відомству, було зруйновано.

„На початку 1920 року, в умовах триваючої боротьби з Врангелем і білополяками, уряд радянської України відчував гострий брак інформації про події за кордоном. Адже Україна на той час вже не мала дипломатичних представництв, створених Гетьманатом, не було й акредитованих за кордоном кореспондентів. Єдиним джерелом надходження зарубіжної інформації було радіо штабу Південно-Західного фронту. Але вона подавалась дуже стисло [7]”.

Радіозв'язок розвивався. Аматори створювали нові саморобні радіотелеграфні апарати. Але, як стверджує Г. Ф. Рожко, „...від травня 1900 року всі роботи з радіотехніки було засекречено військовим відомством, і це гальмувало розвиток галузі [8, 8]”. Під час першої світової війни в Харкові було розташовано найпотужнішу радіостанцію Ставки Верховного головнокомандувача. Містилася вона на вулиці Конюшинній (нині вулиця Академіка Павлова), у розташуванні артилерійських складів, у колишньому пороховому погребі й караульному приміщенні, навколо яких було встановлено антени. За твердженням В. О. Артеменка, на телеграфній карті Російської імперії телеграфні лінії мали напрям від Петербурга через Москву, Харків на Кавказ. На той час телеграфного зв'язку між Харковом і Києвом не було. Одна з особливостей цієї радіостанції полягає в тому, що на відміну від радіостанцій всіх фронтів, які воювали з німцями, австріяками, харківська – мала можливість зв'язатися з будь-якою фронтовою радіостанцією і, перебивши чужу радіограму в ефірі, передати повідомлення.

Ця радіостанція попервах добре прислужилася і радянській владі, коли Харків був першою столицею Радянської України (з 1917 по 1934 роки). Проте під час громадянської війни станція виїхала до Саратова, де працювала до 1930 року.

У Харкові, де розмістилися всі республіканські установи, постало питання: як керувати областями та районами, якщо зв'язку з ними майже немає? І уряд Радянської України прийняв рішення про створення цивільного радіомовлення. 17 серпня 1920 року в Харкові почала діяти приймальна радіостанція міжнародних зносин. „Радіостанція приймала бездротові телеграфні повідомлення, а також матеріали зарубіжної преси з Берліна, Константинополя, Лондона, Мадрида, Москви, Парижа, Рима для створеного в січні 1922 року Радіотелеграфного агентства України (РАТАУ). Сюди надходили циркуляри наркоматів, розпорядження різних відомств, приватні телеграми. Містилася вона на другому поверсі будинку № 28 по вулиці Сумській, яка тоді називалась вулицею Карла Лібкнехта” [8, 9]. Одержані повідомлення негайно направлялися до державних установ та громадських організацій, в інформаційне агентство.

Крім публікації в газетах, щойно одержані, перекладені, відредаговані повідомлення розміщувалися на людних вулицях Харкова, на щитах УкрРОСТА (попередник РАТАУ, нині Укрінформ), який тоді містився на вулиці Сумській, у будинку № 11, на площі Тевелева, біля будинку ВУЦВК, на Південному вокзалі, в робітничих гуртожитках великих заводів. Листівки, що містили найсвіжіші новини, часто супроводжувались карикатурами і коментарями, мали велику популярність серед населення. Такий вид інформування в Україні був застосований вперше. Завдяки цим радіограмам слово „радіо” стало добре відоме всім.

17 січня 1921 року в центрі міста на іподромі введено в експлуатацію іскрову радіотелеграфну передавальну станцію потужністю 35 кВт. Радіокомплекс дістав назву „Харківська потужна радіостанція міжнародних зносин”. Цього ж дня вона зв'язалася з радіостанціями Парижа та Лондона. Згодом мала зв'язок з усіма столицями Європи. З 31 січня 1921 року вона запрацювала як головна радіостанція уряду радянської України, обслуговувала і внутрішні потреби республіки. Через радіостанцію висвітлювалась робота з'їздів КП(б) України, Всеукраїнських з'їздів Рад, з'їздів комсомолу та інші важливі політичні події в республіці. Нова радіостанція надавала можливість передавати повідомлення на багато адрес одночасно. Розвиток радіомережі в Донбасі вівся ударними темпами. Поступово почав налагоджуватись зв'язок з населеними пунктами республіки за допомогою дивізійних радіостанцій, які приймали матеріали УкрРОСТА.

27 квітня 1921 року, враховуючи зрослі можливості передачі інформації через радіо, Президія ВУЦВК перейменувала УкрРОСТА на Радіо-телеграфне Агентство України (РАТАУ).

Відтоді інформування населення починає здійснюватись за такою схемою: Харків передає, а приймальні радіостанції, розміщені в різних населених пунктах України, одержують радіоповідомлення зі столиці і одразу ж передають у місцеві відділення РАТАУ або в редакції місцевих газет. Кілька примірників новин, одержаних через радіо, телеграфна контора зобов'язана була вивішувати в людних місцях для читання громадянами. Таким чином, через радіо з середини 1921 року населення України стало регулярно отримувати оперативну інформацію про події в Україні та за кордоном.

Для приймання інформації з Харкова на території УРСР в 1920 – 1922 роках створено єдину розгалужену радіоприймальну мережу – переважно в повітових містах розмістили 64 приймальні радіостанції. Того часу, коли потужна радіостанція працювала азбукою Морзе, спеціально підготовлені люди розшифровували повідомлення, писали тексти від руки чи друкували на машинці. Аркуші паперу з радіоповідомленнями у вигляді листівок вивішували на площах, стінах будівель, вокзалах, навіть в крамницях – скрізь, де були спеціально

облаштовані стенди для розміщення новин з Харкова. До того ж передруковували в газетах, сповіщали усно. Це були дуже лаконічні новини. 10 – 15 рядків повідомлення, де чітко сформульовано певну думку. Щодня передавали з Харкова по 6 тисяч слів. Тодішня столиця республіки отримала можливість радіотелеграфного обміну з радіостанціями, розташованими в Західній Європі, на Балканах і Близькому Сході.

Водночас в Харкові на іподромі споруджувалася потужна приймально-передавальна радіостанція, яка запрацювала 22 серпня 1921 року і стала головною рацією українського уряду.

Як відомо, за наказом голови Раднаркому В. І. Леніна, у Нижегородській радіолабораторії велися розробки лампових радіотелефонних станцій. 27 січня 1921 року В. І. Леніним підписано декрет Рад наркому про будівництво ряду радіотелефонних станцій в Москві, в Харкові та інших містах. Однак брак коштів спонукав СТО прийняти 30 грудня 1921 року програму мінімум, якою будівництво обмежувалося спорудженням лише Московської радіотелефонної станції імені Комінтерну.

Тоді ЦК КП(б) України поставив завдання перед харківськими радіоспеціалістами самостійно перетворити в життя вищезгаданий декрет. В їх розпорядження було надано приміщення в Центральному партійному клубі, а також необхідну технічну і матеріальну допомогу.

На той час голова Уряду України Влас Якович Чубар ініціював створення в Харкові радіолабораторії при потужній радіостанції на іподромі. Він особисто контролював, щоб замовлення радіолабораторії, щодо виготовлення деталей, виконувалися всіма в першу чергу.

В травні 1921 року радіостанція Берліну запропонувала харків'янам проводити спільні експерименти. І вони здійснювалися впродовж півтора року. На той час столиця України мала зв'язок з Берліном лише за допомогою азбуки Морзе. Перше, що зробили фахівці потужної радіостанції на іподромі – створили апарат для прослуховування радіопередач: перший репродуктор-гучномовець розрахований на велику кількість слухачів. Харків'яни залюбки йшли на іподром слухати „гучномовну трубу”. Потім цю установку було встановлено у Всеукраїнському центральному виконавчому комітеті, що на площі Тевелева. Люди, стоячи на вулиці, чули, що відбувається в залі, де проходить сесія ВУЦВК.

На всю країну славилася майстерня при радіостанції, навколо якої гуртувалися кращі сили радіоспеціалістів і любителів. У майстерні виготовляли гучномовці, забезпечували озвучення великих залів.

Восени 1921 року було змонтовано першу в Україні гучномовну установку, технічне випробування якої відбулося 11 вересня на вечорі літераторів у саду „Грядущє” (нині сад ім. Шевченка).

В ті роки інтерес до радіо став справді всенародним. Сотні тисяч громадян України ставали членами радіо товариств, прагнули виготовляти радіоприймачі. Наркомпоштель України всіляко стимулював рух радіолюбителів, особливо бажання місцевих органів влади за кошти місцевих громад споруджувати та експлуатувати приймальні радіостанції. Це дозволяло економити державні кошти і одночасно розвивати масове радіомовлення. В Україні було дозволено всім громадянам мати радіоприймачі, купувати їх у магазинах, конструювати самим і взагалі користуватись ними на власний розсуд і для власного задоволення.

На думку В. О. Артеменка, 1922 – 1924 роки стали переломними в старті українського радіомовлення. Саме в цей час у Харкові завершується розробка й застосування апаратури підсилення, яка дозволила приймати й передавати по радіо мовні й музичні передачі, які на той час вже стали звичними в Росії, багатьох країнах Європи та Америці. Якість цих передач за сучасними мірками була невисокою. Але вони були новинкою і справляли на слухачів велике враження.

„- Приймач працює чудово. Ось!

Увійшли сусіди, ще якісь люди, кажуть живуть поверхом вище, потім сам голова житлового кооперативу.

- Ви ще можете почути, кожен день можете, дайте і нам дізнатись, що воно за штука ваше радіо. В чергу, громадяни, п'ять хвилин кожному.

Першим одягнув на голову слухову трубку голова кооперативу. Хазяїн приймача виявився на 14 місці в черзі... Ні, краще піти в клуб, слухати там гучномовець... Клуб переповнений. Сидять на підвіконнях. Товпляться в коридорах. На обличчях напруга. Як у незрячих – сума двох відчуттів, зорового й слухового, зливається в одне – слухове.

Мова передається ще погано, її слухають менш захоплено, ніж музику. Скрипка й віолончель викликають на обличчях посмішку:

- Ти ба! Зовсім ніби тут, під носом грають [2]”.

Це типова ситуація того часу. Суспільна потреба щодо радіо була сформована. Створено й належні передавальні потужності. Після розробки апаратури підсилення в 1922 році стало можливим транслявання музичних програм, що приймалися з Берліна та Москви.

8 грудня 1922 року під час випробування саморобної приймальної установки з гучномовцем, вперше у Харкові пролунала, передана з Москви через радіостанцію імені Комінтерну, записана на грамофонну платівку людська мова. 13 грудня цю установку було використано в залі засідань VII Всеукраїнського з'їзду Рад. Делегати прослухали виступи М. І. Калініна і З. Г. Троцького, що були передані з Москви по радіо і прийняті в Харкові.

Невідкладно в майстерні Харківської радіостанції розпочалися роботи щодо створення власної вітчизняної радіомовної станції, яка б здатна була передавати в ефір людський голос та музику.

В оригінальний спосіб було вирішено проблему яким чином позбутися надмірного відлуння звуку від стін студії. Слід мати на увазі, що на той час все обладнання: і передавач, і мікрофон, і агрегат енергопостачання – було розміщено в одній кімнаті. За свідченням Г. Ф. Рожка, „слова диктора, прийняті з ефіру, були нерозбірливі. Облаштували приміщення деревиною – не допомогло. Спробували глечики, солом'яні мати – безрезультатно. Тоді добрий друг радистів командувач військ України і Криму О. І. Єгоров поцікавився у кінних розвідників, що вони роблять, аби вночі не було чути цокання кінських копит. Виявилося, що їх обмотують повстиною з попон. Ранком 16 листопада 1924 року радіостанція отримала подарунок – два вози кінських попон. Студію оббили цими „килимами”, відлуння зникло [8, 11]. Того ж вечора, о 19-й годині, з гучномовців, що були встановлені на вул. Котлова та іподромі, пролунало живе слово і музика. Вперше передані з Харкова, вони оприлюднили на весь світ факт виникнення Українського радіо.

Отже, радіо на перших етапах свого розвитку в Україні використовувалось як засіб воєнного зв'язку (для управління військами і для зв'язку центрів з відрізаними війною регіонами), як джерело надходження інформації для міжнародних зносин, потім вже для здійснення керівництва регіонами і, нарешті, як засіб політичного впливу на населення.

Доведено, що Харків – колыска вітчизняного радіомовлення.

Дана розвідка – це лише спроба узагальнити історичні відомості щодо початку радіомовлення на Харківщині, осмислити умови появи державного мовлення в тодішній столиці України.

Певна річ, поза увагою залишається ще чимало питань, щодо виникнення цивільного радіомовлення в Україні, які потребують подальшого ретельного дослідження.

Література

- 1. Артеменко В. А., Сабанин К. Р.** Роль Харьковского радио в установлении и укреплении советской власти на Украине // Из истории энергетики, электроники и связи: Сб. АН СССР. Выпуск 10 – М., 1979.
- 2. Артеменко В. О.** Минуле. Сучасне. Майбутнє. – Харків, 2002.
- 3. Артеменко В. А.** Харьковский радиотелецентр в датах и фактах (1921 – 1981 г.г.) // Из истории энергетики, электроники и связи Сб. АН СССР – Выпуск 13 – М., 1982.
- 4. БСЭ** – М., 1977. – т. 26.
- 5. Машенко І. Г.** Міфи і реалії телерадіоефіру. – К., 2001.
- 6. Машенко І. Г.** Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. – К., 2006.
- 7. Миронченко В.** Коли радіо говорило азбукою

Морзе // Говорить і показує Україна. – 2003 – 24 квітня. **8. Рожко Г.** Харків – колиска українського радіомовлення і телебачення: Докум.-публіц. нарис/ Літ. запис Ж. Ф. Петрової-Коваленко. – Х., 2004.

This present article follow's up the begining of radiobroadcasting history in Kharkov region. There it was given a problem it's careful confideration about tecnical conditions of broadcasting development, away of realisation of a goverment desition about creating a sivil radiobroadcasting and a direction of a radio development in a region.

Фольклористика

УДК 398(477)

О. В. Скиба

ДИТЯЧИЙ ФОЛЬКЛОР У ДОСЛІДЖЕННЯХ НАУКОВЦІВ

Термін “дитячий фольклор” з’явився у фольклористиці у 20-х рр. ХХ ст. Його ввів у науковий обіг російський дослідник Г. Виноградов. З того часу дитячий фольклор міцно ввійшов у практику фольклористичних досліджень. Хоча збирання творчості дітей почалося вже з другої половини ХІХ ст. Відомі українські фольклористи цієї доби лише фіксували той чи інший зразок дитячого фольклору, залучали його до своїх видань. Проте мало хто відокремлював дитячий фольклор як специфічний пласт народної творчості.

Процес поступового нагромадження відповідного матеріалу розпочався з перших видань українського фольклору. Так, у 1837 р. на сторінках “Русалки Дністрової” вперше з’являється друком колискова пісня з визначенням “ леліяльна пісенька”– “Ой ходить сон коло вікон”– широковідомий варіант, який дотепер записується в майже незмінному вигляді. Незначна кількість дитячих пісень виявилася і в найбагатшому зібранні слов’янського фольклору початку ХІХ ст.– записах Зоріана Доленги-Ходаковського. Сам збирач не систематизував зібраний матеріал, не коментував його, що уточнювало б обставини побутування окремого фольклорного твору. Тому ті зразки дитячого фольклору, що потрапили до видання, розкидані по різних розділах: в родинно-побутових піснях, у сатиричних, жартівливих і танцювальних. Це явище, як зазначає сучасна дослідниця дитячої творчості Галина Довженок, досить утруднює їх виявлення, а також сприйняття як особливої самостійної групи.

Великим здобутком українського народознавства першої половини ХІХ ст. стали фольклорні збірники та наукові праці М. Максимовича. У виданні українських народних пісень 1849 р. він вміщує найбільшу на той час добірку колискових пісень, (близько 20 зразків), супроводить публікацію короткими коментарями, що виявили зацікавленість та увагу вченого до цього жанру народної творчості. Слід зазначити, що народний календар не раз ставав тим стрижнем досліджень, навколо якого зосереджувалися й вивчалися дотичні жанри фольклору, в тому числі й дитячого. У праці М. Максимовича “Дни и месяцы украинского селянина” читач уперше познайомився з дитячими приспівками, виконуваними під час купання: “Чорток, чорток” та “Коте, коте”. Відомі вже заклички доповнювалися ще двома: “Дощику, дощику”, “Бий, дзвоне, бий”. Віхою на шляху розвитку української фольклористики, зокрема у справі збирання й дитячого фольклору, стали “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край”. Величезний матеріал, зібраний і виданий П. Чубинським та його помічниками, охопив найрізноманітніші прояви духовного життя українського народу і багатством поданих матеріалів дорівнював найфундаментальнішим європейським фольклорно-етнографічним виданням того часу. Упорядник використав попередні публікації дитячого фольклору зі збірок М. Максимовича, А. Метлинського, записів рукописних зібрань М. Білозерського, П. Куліша та ін. збирачів. На сторінках цього видання вперше з’явилася така форма дитячого фольклору, як прозивалки, заклички, лічилки, описи популярних дитячих розваг, що досі не фіксувалися.

Особливо багатими на публікації дитячого фольклору стали 80–90-ті роки ХІХ ст. Активно друкуються ці матеріали на сторінках таких часописів, як “Киевская старина”, “Етнографічний збірник”, “Харьковский сборник”. Чималий внесок у збирання творів українського дитячого фольклору зробив інспектор народних шкіл П. Іванов, дві добірки якого відзначаються багатим матеріалом і цінними спостереженнями. Одна з них – “Игры крестьянских детей в Купянском уезде”, яка й досі лишається найбагатшим зібранням поширених ігор дітей, містила 94 зразки лише з одного повіту Харківської губернії. Упорядник поділив їх на 11 розділів, виходячи з кількох принципів і наявності того чи іншого знаряддя у грі – м’яча, ножа, палиці; основного логічного змісту – крадіжка, купівля-продаж, небо, пекло; спортивного змісту – ігри з ловитвою, гонкою; окремим розділом подано ігри з діалогами, приспівками, піснями. Увага до дитячого фольклору, що помітно посилилася наприкінці ХІХ ст., виявилася й у відокремленні спеціальних розділів дитячого фольклору в багатожанрових виданнях. Такий відділ, незважаючи на незначний обсяг матеріалу, існує у ІІІ томі “Етнографічних матеріалів”, виданих Б. Грінченком. У фольклорних збірниках того часу дитячі, зокрема колискові, пісні часто фігурують у

розділах родинної лірики, в деяких публікаціях вони часто стають доатком до етнографічних матеріалів з питань сімейної обрядовості. Подібний характер мала й праця О. Малинки “Родини і хрестини”. Вона фіксувала родинні звичаї та обряди м. Мрина Ніжинського повіту, знаймила з окремими рисами дитячого побуту та колисковими піснями, що побутували в містечку. Всі вони – варіанти поширених в центральній Україні творів, деякі з них мають характер виразно імпровізаційний.

Серед видань дитячого фольклору зовсім незначну частину становили записи з мелодіями. Зокрема, одну колискову пісню вміщено в збірнику Марка Вовчка. Серед 13 номерів “танків та веснянок”, виданих М. Лисенком, твори дитячого фольклору були представлені хороводами й іграми. Уважним ставленням до поданного матеріалу відзначалася і невелика за обсягом збірка дитячого фольклору з Волині, упорядкована Лесею Українкою та К. Квіткою. Пісенні елементи ігор та казок, дитячі пісні супроводжуються записами мелодій з голосу поетеси. Поодинокі записи дитячих пісень та ігор також друкувалися Д. Яворницьким, М. Номисом. Усі разом вони сприяли збагаченню загального фонду записів дитячого фольклору [7, 22].

У пореволюційні роки, в умовах піднесення народної освіти, увага дослідників до дитячої творчості посилилась. При УАН було утворено спеціальний кабінет дослідження дитячої творчості. Треба зауважити, що поряд з деякими досягненнями дослідників (вивчення специфічних рис та особливостей дитячого фольклору, цікаві спостереження, фактичні дані з історії розвитку окремих видів дитячої творчості) у цій ділянці науки були і недоліки. Носій дитячого фольклору розглядався як самодостатнє начало. Висвітлення надто широкого кола питань і побуту дитини ставали самоціллю для дослідників. Унаслідок цього сам предмет дослідження зникав, розчинявся в безмежному другорядному матеріалі. Одним із перших фольклорних видань цього часу, що містили і дитячі твори, стала праця видатного музикознавця К. Квітки. Серед багатого музичного матеріалу збірника – колискові, забавлянки, заклички, лічилки, звуконаслідування тощо. Упорядник надавав великого значення дослідженню подібного матеріалу, необхідного, на його думку, для пізнання перших стадій розвитку музики.

Якщо говорити про повоєнні роки, то в цей період помітним виданням дитячого фольклору стала збірка “Український дитячий фольклор”. Упорядник В. Г. Бойко використав найхарактерніші зразки з друкованих джерел. У передмові він стисло охарактеризував дитячий фольклор, окремі його групи, зробив короткий огляд бібліографії. За останні десятиліття ХХ ст. досить вагомими є збірники “Дитячий фольклор: Народна творчість” (К., 1986) та “Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки” (К., 1984), упорядковані Г. В. Довженок у співавторстві з іншими фольклористами.

У наш час дослідження дитячого фольклору продовжуються. І хоч його теорія ще повністю не сформована, дослідники досить чітко визначають місце дитячого фольклору у системі жанрів українського фольклору. Зокрема професор ІМФЕ ім. М. Т. Рильського С. В. Мишанич, подаючи складові частини сучасної народнопоетичної творчості (серед яких художня творчість, документальна проза, пареміографія, пісні, голосіння, думи), говорить про дитячий фольклор як про значний пласт усної народної творчості, який за виконавцями та художнім світом ділиться на дві великі групи: пісні, що творяться і виконуються дорослими (це колискові пісні, забавлянки тощо) та власне дитячі пісні та ігри (заклички, примовки, прозивалки, скоромовки, лічилки, ігри та ігрові пісні тощо) [12,30].

Твори українського дитячого фольклору відзначаються великою різноманітністю щодо походження, вікової призначеності, їх конкретної функції, особливостей побутування та виконання. Темі, сюжети, персонажі творів, художня форма, в якій вони втілюються, надзвичайно різноманітні, що на перший погляд здаються непідвладними будь-якій систематизації. Тим часом вона, на думку відомої дослідниці Г.Довженок, є необхідним етапом осмислення усєї маси матеріалу, частини якого мають відповідне місце і знаходяться між собою в певних зв'язках.

Г. В. Довженок – одна з перших дослідників в українській фольклористиці, яка представила, на наш погляд, досить чітку систему жанрів українського дитячого фольклору. Дослідниця за основу класифікації обрала певною мірою внутрішній взаємозв'язок між жанрами цього пласту УНТ. Загалом вона поділяє усі жанри дитячого фольклору на дві великі групи: пісні, що виконуються дорослими для дітей (включаючи й неписані твори) та твори, що становлять репертуар самих дітей. Вищезазначені групи у свою чергу мають власну розгалуженість. Так, перша група включає колискові пісні, забавлянки (їх різновиди – підкидання, погладжування, хитання); приспівки або чукикалки; казки з ознаками кумулятивності. Група творів, що виконується безпосередньо дітьми, ще більш розгалужена, що дозволяє говорити про надзвичайну різноманітність її жанрів. Дослідниця виділяє тут три основні підгрупи: ігрові, позаігрові твори, а також твори, незумовлені конкретними обставинами. До цих підгруп приєднуються й такі жанри як скоромовки, “ситуативні” твори, небилиці, прозивалки, діалогічні пісні, заклички, примовки, пісні зимового циклу (колядки, щедрівки, віншівки) та загадки. Дещо іншу класифікацію жанрів українського дитячого фольклору пропонують фольклористи Мар'яна та Зоряна Лановики. За основу систематизації дослідники беруть не внутрішній взаємозв'язок жанрів, а їх зв'язок з усіма видами фольклору взагалі. Класифікація поєднала знання з історії, етнології, міфології та літературознавства. Дослідники відокремлюють три великі групи

дитячого фольклору: тексти, створені дорослими для дітей; твори дітей та жанри, які перейшли в дитячий фольклор з інших видів УНТ. Тексти створені для дітей, охоплюють пісенну лірику (колискові пісні) та поезію пестування. Остання включає жанр забавлянки (потішки, пестушки, чукикали). Окремо у цій підгрупі відокремлюють підвид казки забавлянки (віршовані казки, кумулятивні, казочки небилиці та надокучливі казочки). Інша велика група і, мабуть, найголовніша у дитячому фольклорі – твори, складені самими дітьми. Це – лічилки, прозивалки, близькі до них дражнилки. Окремо у цій групі фольклористи надають місце дитячому епосу, який представлений страшилками, та дитячій пареміографії (примовкам, скоромовкам та загадкам). Відсутність дитячого епосу (страшилок) спостерігається у попередній класифікації. Остання, третя група представлена жанрами, які перейшли в дитячий фольклор із загальної народної творчості. Тут виділяються заклички (фольклористи уточнюють їх різновиди – заклички-обереги, заклички-ворожіння), а також примовки, колядки та щедрівки, ігри. Жанр ігор безсумнівно запозичений з календарно-обрядового циклу. Дитячі ігри – це трансформовані, спрощені варіанти народних ігрищ. Вони становлять єдиний жанр дитячої драматургії. Ігри – надзвичайно різноманітні: хороводні драматичні ігри, драматичні мініатюри з імітацією вчинків та поведінки тварин, птахів, суто спортивні ігри. Отже, єдиного погляду на класифікацію жанрів дитячого фольклору покищо немає. Дослідники створюють розподіл жанрів на основі різних чинників, згідно з власним баченням історичного розвитку української народної словесності та її різновидів.

Як зазначалося вище, дослідження жанрів дитячої творчості певний час відбувалося на рівні лише збирання й видання окремих зразків. Грунтовні статті та дослідження почали з'являтися десь у другій половині ХХ ст. Науковці намагалися теоретично визначити усі особливості того чи іншого жанру дитячого фольклору. Серед таких праць значна роль належить монографії Г. В. Довженок "Український дитячий фольклор (віршовані жанри)" (К., 1981), де розглядається окрема група дитячого фольклору, зокрема колискові пісні, забавлянки, заклички й примовки, прозивалки, лічилки, ігрові пісні й приспівки. Висвітлюється жанрове й тематичне багатство, пізнавальна та виховна функції поетичних творів. У кожному розділі монографії дослідниця розглядає окремий жанр, подає його визначення, визначає особливості. Так, у розділі "Коліскові пісні та забавлянки" Г. В. Довженок ставить питання про систематизацію колискових пісень, використовуючи досвід попередників. Пропонує поділяти колискові за змістом. В одну групу вона об'єднує пісні про саму дитину, її сон, харчування, а також про тварин та птахів, які виявляють про неї турботу. До другої відносить твори, що відбивають звернуті до дитини почуття й думки матері. В третю групу включає пісні з персонажами тваринного світу, які вже не

пов'язані сюжетно з образом самої дитини. Специфічною рисою коліскових пісень Г. В. Довженок визначає наявність характерних заспівів, приспівів, що являють собою ритмічне повторення певних слів чи звуків, своєрідних звертань. У розділі “Позаігрові пісенні та віршовані твори дитячого репертуару” дослідниця робить спробу з'ясувати шляхи, якими діти засвоюють фольклорні твори, складність і неоднозначність життя пісні, його динаміку – трансформацію певних елементів, появу нових, зміну функції творів, емоційне забарвлення і як наслідок – зміну їх жанрової приналежності. На думку Г. В. Довженок, коло дитячих інтересів, їх особливий потяг до всього, пов'язаного зі світом тварин, тим більше змальованих у невластивих їхній природі обставинах та умовах, сприяли переходу деяких обрядових творів до репертуару дітей. Цей процес прискорювався послабленням обрядової функції конкретного твору, яка з переходом його в систему дитячого фольклору зовсім не виявлялась. У розділі розглядається й зв'язок між календарною обрядовістю й жанрами дитячого фольклору. Відомо, що вже у ХІХ ст. значна група пісень цього циклу належала виключно до дитячого репертуару. На погляд дослідниці, втрата самими обрядами вагомого значення в житті дорослих призвела до того, що вже на той час в ряді місцевостей вони сприймалися як розвага дітей та підлітків. Проте серйозне ставлення до цих вже інтерпретованих дітьми обрядів, яке подекуди збереглося ще в ХІХ – на початку ХХ ст., сприяло й збереженню в дитячому репертуарі відповідних творів. Участь дітей в обрядах, які в основі своїй пов'язувалися з аграрними інтересами народу, мала неабияке значення для виховання в них зацікавлення справами свого середовища, розуміння значущості землеробської праці. Дитячі колядки, щедрівки та віншівки, розвинувшись як різновиди жанрів традиційної народної обрядової поезії, зберігши окремі її структуротворчі елементи, набули нового звучання, не уникли змін функціональних. Як зазначає автор монографії коло мотивів побажань у дитячих творах значно вужче порівняно з репертуаром дорослих, оскільки адресувалися вони, як правило, лише господарям дому, найчастіше – родичам і обмежувалися зиченням здоров'я в новому році [7, 104].

Збирачі, видавці й дослідники українського дитячого фольклору у різні часи рішуче наполягали на величезній познавальній та виховній функції жанрів дитячої творчості. З одного боку дитячий фольклор є засобом виховання найкращих якостей характеру дитини. З іншого боку він є і джерелом пізнання окремих сторін внутрішнього світу дитини. Думки з цього приводу не раз висловлювали у своїх статтях фольклористи, вихователі. Народна творчість, об'єднана назвою “дитячий фольклор”, має свою специфіку. Своєрідність його визначається насамперед виразною педагогічною спрямованістю. До нього входять тільки ті твори, тематика яких стосується виховних

завдань, інтересів дитячої аудиторії, а їх форма доступна для дітей певного віку. Зміст і форма фольклору тісно пов'язані з психологією дитини. “Досить згадати магічну дію на дитину колискової пісні матері, радість від колективної гри, щоб переконатись, наскільки глибоко фольклор відобразив вікові особливості дитячої психології”, – так писав у своїй статті С. С. Процик у 1986 р. У даній статті автор також розкриває роль дитячого фольклору у педагогічній спадщині українських композиторів, робить загальний огляд педагогічних посібників, створених українськими композиторами для дітей. Адже вони розглядали дитячі фольклорні твори наперед як високохудожні зразки народної педагогіки, і в посібники поміщувались ті твори, що найбільше відповідали віковій дитини. Першою спробою окремого видання, присвяченого дитячому пісенному фольклору, як зазначає автор, став збірник “Молодиці” (1875 р.) класика української музики М. Лисенка. В ньому вміщено 25 дитячих ігор і 13 веснянок. Композитор відібрав фольклорні зразки, доступні дітям різного віку. Тональності і діапазони пісень підбрано з урахуванням особливостей дитячого голосу. Мелодії їх легко запам'ятовуються, завдяки акомпанементу, який завжди дублює мелодію. Цінним посібником М.Лисенка з музичного виховання автор визначає й “Збірку пісень в хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народних”, видану в 1908 р. Композитор побудував посібник за принципом поступового ускладнення матеріалу. Особливо широко застосовувався фольклор у педагогічній практиці у середині ХХ ст. Цьому сприяла творчість таких провідних українських композиторів, як В. Верховинець, Ф. Колесса, М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, які залишили значну методико-педагогічну спадщину. Значну увагу привертає “Шкільний співаник” Ф. Колесси, виданий у 1925 р. Головна мета посібника – подати пісенний матеріал для науки співу в народній і середній школі. Отже, українські композитори, постійно звертаючись до художньо-виховних можливостей дитячого фольклору, широко використовували його з метою музично-естетичного виховання школярів, добирали ті зразки, що мали конкретну педагогічну спрямованість. Зміст, форми й методи музично-естетичного виховання дітей на матеріалі дитячого фольклору, запропоновані українськими композиторами, були важливим внеском у формування правильних музично-естетичних поглядів школярів. Тому педагогічна спадщина українських композиторів не втратила своєї цінності й на сучасному етапі.

Існують погляди на дитячий фольклор і в історико-педагогічному аспекті. Дослідники звертаються до кінця ХVІІІ ст., тих суспільних явищ, які відбувались у цей час, щоб показати значення дитячого фольклору з історичної точки зору. Так, історія розвитку народної освіти, починаючи ще з часів Київської Русі, подає мало відомостей про так звані школи-дяківки. Але дитячий фольклор дає

можливість глибше зрозуміти особливості шкільного побуту тих часів. В школах-дяківках жили і виховувались діти, що залишились без батьків, їх називали “шкільними сиротами”. Наслідуючи своїх учителів, діти складали віршики. Окремі з них перейшли в дитячий фольклор і були поширені серед дітей до 20-х років ХХ ст. Як відомо, більшість видань дитячого фольклору містять такі розділи, як “Звуконаслідування” та “Скоромовки”. Вони мали ще у давнину не тільки розважальне значення. Це зразки народної логопедії – галузі знань про виправлення дефектів мови дітей. Першим етапом народного лікування мовлення малят було навчання їх батьками наслідувати звукам птахів і тварин. На другому етапі вправами для правильної вимови звуків служили коротенькі рифмовані скоромовки. У наші дні ця методика широко використовується в дитячих садках, шкільних логопедичних кабінетах [1, 60].

Таким чином, історія збирання й дослідження жанрів дитячого фольклору розпочинається власне зі збирання усної творчості взагалі. Перші зразки дитячого фольклору друкуються на сторінках видань “Русалки Дністрової”, записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, М. Білозерського, П. Куліша. Особливо активізувалось видання творів дітей у 80 – 90 роки ХІХ ст. У пореволюційний час увага до дитячого фольклору як окремого самостійного пласту української народнопоетичної творчості взагалі зростає. На сучасному етапі збирання й дослідження дитячої творчості триває. Адже накопичення значного об’єму матеріалу з цієї галузі фольклористики потребує теоретичного обґрунтування та класифікації.

Г. В. Довженок – одна з перших дослідників представила систему жанрів дитячого фольклору. За основу класифікації обрала внутрішній взаємозв’язок між жанрами.

Значна увага на сучасному етапі приділяється дослідженню виховних функцій дитячої творчості. Розглядається роль дитячого фольклору в педагогічній спадщині українських композиторів, зокрема М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. Відзначається й історична роль творчості дітей як джерело пізнання особливостей виховання та побуту дітей.

Отже, в умовах створення навчальних закладів нового типу, пошуків прогресивних методик виховання підростаючого покоління вивчення дитячого фольклору набуває вагомого виховного та пізнавального значення. Подальшого дослідження потребують питання про місце українського дитячого фольклору в контексті світового та вітчизняного літературного процесу.

Література

1. **Бабишин С. Д.** Дитячий фольклор в історико-педагогічному аспекті // Народна творчість та етнографія. – 1990.– С. 58 – 60.
2. **Березовський І. П.** Українська народна творчість (20 – 30 роки ХХ ст.). – К., 1973.
3. **Березовський І. П.** Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика. – К., 1968.
4. **Бойко В.** Сучасна народнопоетична творчість на Україні. – К., 1973.
5. **Дмитренко М. К.** Збирачі народних перлин.– К., 1989. (Сер. 6, Літ. і мистецтво. Т-во “Знання” УРСР; № 4)
6. **Довженко Г. В.** Жанри українського дитячого фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 5 – С. 86 – 90.
7. **Довженко Г. В.** Український дитячий фольклор: (Віршовані жанри). – К., 1981.
8. **Дитячий фольклор:** Народна творчість: Зб. укр. дит. фольклору / Упоряд., вступ та приміт. Г. В. Довженко; Редкол.: С. Д. Зубков та ін.; Іл. Криги. – К., 1986.
9. **Дитячий фольклор:** Колискові пісні та забавлянки: Зб. / Приміт. Г.В.Довженко; Редкол.: О.І.Дей (голова) та ін.; Вступ. ст., с. 11 – 44, Г.В.Довженко, К.М.Луганської. – К., 1984.
10. **Зралко Г. А.** Світ дитячими очима: Загадки. – К., 1992.
11. **Лановик М., Лановик З.** Українська народна словесність: Посібник для студ. вищ. навч. закладів. – Львів, 2000
12. **Мишанич С. В.** Система жанрів в українському фольклорі // Рад. шк. – 1990. – № 2.– С. 24 – 30.
13. **Новак В.** Фольклор у творчій долі М.Рильського // Дивослово. – 1999 .– № 3.– С.18 – 22.
14. **Працик С. С.** Дитячий фольклор у педагогічній спадщині українських композиторів // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 1.– С. 56 – 59.
15. **Степанишин Б.** Космос українського фольклору (дитячий фольклор) // Укр. мова і л-ра в шк. – 2001. – № 4.– С. 23 – 26.
16. **Український фольклор:** Хрестоматія.5 – 11 кл. / Упоряд.: О. Ю. Бріцина, Г. В. Довженко, Н. С. Шумада. – К., 1998.
17. **Чорнопиский М.** Він жив і творив для України: (Український фольклорист, етнограф і літературознавець М.Пазяк) // Дивослово. – 2000. – № 10. – С. 23 – 24.
18. **Шумада Н. С.** Про складові частини сучасного фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1974. – № 3.– С. 7 – 13.

At the article author pays attention to the children folklore in the research of the scientists.

А. В. Шафоростов

ФОЛЬКЛОРНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИСУ ПІВНІЧНО-СХІДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ГОВІРОК ПОДОННЯ

Останнім часом у вітчизняній діалектологічній науці все більшої *актуальності* набуває проблема дослідження українських говірок східної діаспори – Дону, Кубані, Поволжя, Східного Казахстану, Південного Сибіру й Далекого Сходу. Специфічною особливістю зазначених діалектів є те, що протягом майже цілого століття вони існували й розвивалися у відриві від загальноукраїнського етнокультурного поля в дискримінаційних умовах пануючого іншомовного лінгво-інформаційного простору. За своїм лінгво-географічним положенням вони поділяються на діалектні ареали материкового типу, які розташовані в межах суцільної української етнографічної території (Подоння, Кубань), та ареали острівного типу – масиви українських говірок в оточенні говірок російської та деяких інших мов. *Об'єктом* нашого дослідження є діалектне мовлення українського населення Середнього Дону (район м. Острогозька), зокрема говірка мешканців с. Щучого Лискинського р-ну Воронежської обл.

Територія північно-східної Слобожанщини уздовж середньої течії р. Дін, яка охоплює лісостепи правобережної й лівобережної Воронежчини (колишні Острогозький, Богучарський та Павловський повіти Воронежської губернії) здавна була невід'ємною складовою частиною суцільної української етнографічної території. Відокремлений з 1802 р. від решти земель Слобідської України, цей край унаслідок особливостей історичного та побутово-економічного життя, а також свого географічного розташування на межі українського й російського етносів та донського козацтва, набув рис специфічної самобутності й протягом ХІХ – на поч. ХХ ст. став відомим під назвою українського Подоння (центр регіону – м. Острогозьк) [Грушевський 1991: 195 – 197; Полонська-Василенко 1992: 183; Животко А. „Подонь” (1943)]. Дослідження історії та фольклору Подоння було започатковане М. Костомаровим („Опис Острогозького слобідського полку”; численні записи українських народних пісень) у І пол. ХІХ ст. Етнографічні дослідження серед українського населення в ІІ пол. ХІХ – на поч. ХХ ст. проводилися у краї українськими етнографами М. Дикаревим [Дикарев М. „Народний календар Валуйського повіту” (1905); Дикарев 1892], Б. Познанським [Познанський Б. „Одежда малороссов” (1905)], а також місцевими воронезькими фольклористами О. Афанасьєвим,

М. Бунаковим, Г. Ткачовим та ін. У 20-ті – 30-ті рр. ХХ ст. українські говірки Подоння досліджували російські мовознавці О. Безкровний [Бескровный 1927; Бескровный 1949] і Н. Гринкова [Гринкова 1930], зосереджуючи увагу на характері російськомовних впливів на українське діалектне мовлення регіону. У 60-ті рр. на Воронежчині активно працювали українські мовознавці Г. Солонська [Солонська 1967] та З. Сікорська [Сікорська 1964], які переконливо довели у своїх працях суто українську фонетичну й лексико-граматичну структуру досліджуваних говірок. У 70-ті – 90-ті рр. ХХ ст. українські говірки Подоння досліджували російські мовознавці Воронежського державного університету, зокрема М. Авдєєва [Авдеева 1986; Авдеева 1997], Т. Вороніна [Воронина 1970] та ін., помилково розглядаючи їх як говірки острівного типу й констатуючи їх нібито проміжний українсько-російський перехідний стан [Глуховцева та ін. 2001: 57].

Поодинокі праці українських діалектологів дали змогу українському вченому С. Бевзенку стверджувати, що українські говірки в районі м. Острогозька належать до лівобережнополіських говірок української діалектної мови, зазначаючи при цьому, що переселенські українські говірки Воронежчини досліджені слабк [Бевзенко 1980: 240 – 241].

Для з'ясування генезису говору чи говірки мешканців певної території великого значення набуває встановлення територіальної належності перших колоністів цієї місцевості. Надзвичайно корисними для діалектології з цього приводу виявляються фактичні дані й матеріали з історії, краєзнавства та етнографії, зокрема фольклору. В українській традиційній історіографії поширена думка про заснування новозбудованого міста-фортеці Острогозька у 1652 р. козаками Чернігівського полку на чолі з наказним чернігівським полковником І. Дзиковським, які переселилися на Середній Дін, рятуючись від гніту польської шляхти, після поразки повстанських військ Б. Хмельницького в битві під Берестечком [Багалій 1993: 63; История УССР 1981 III: 51; История УССР 1967 I: 231]. Згідно з цією гіпотезою перші поселенці краю, чернігівці за походженням, є носіями північного українського наріччя, а отже, праосновою говірок сучасних мешканців прилеглих до Острогозька територій є поліські українські говірки. Проте в працях українських дореволюційних істориків, а також представників діаспори знаходимо відомості про заснування м. Острогозька у 1652 р. „Іваном Зінківським з-під Острога на Волині, який вивів за собою тисячу козаків із жінками й дітьми” [Дорошенко 1991: 217]. Ось що зазначає з цього приводу М. Костомаров: „... Першими показали приклад волинці. Козаки Острозького полку, який було виник, під проводом Івана Зінківського заснували з дозволу царя на березі річки Тиха Сосна Острогозьк і перенесли з собою весь козацький устрій. Таким чином з'явився перший слобідський полк” [Костомаров 1993: 152]. В „Автобіографії”

М. Костомаров пише: „... Під час свого перебування в гімназії у вакаційні строки я їздив додому до матері ... Від Острогозька, якщо їхав я на своїх конях, мені доводилося пробиратися до своєї слободи по хуторах, яких безліч у цій стороні. До самої слободи я не зустрічав жодної церкви. Хуторки, по яких я проїжджав, усі були вільні, населені так званими військовими обивателями, нащадками острогозьких козаків та їх підпомічників. Увесь цей край носив назву Риб'янщина, й мешканці хуторів, як і міста, ніби на відміну від решти малоросів, називалися риб'янами. У них була відмінна від інших говірка й одяг. Пізніше, побувавши на Волині, я побачив, що те й друге вирізняє в риб'янах чисто волинських переселенців, тоді як жителі інших країв Острогозького повіту попівденніше вирізняються своєю вимовою, одягом і домашньою обстановкою походженням з інших сторін Малоросійського краю. Риб'яни жили тоді взагалі заможні; землі у них було вдосталь, а деякі відправляли різні промисли й ремесла” [Пінчук 1992: 28]. Таким чином, поруч із вище наведеною існує інша авторитетна думка щодо територіальної належності перших переселенців, згідно з якою вони є волинянами, а відтак носіями волинських говорів південно-західного наріччя, які є першоосновою для утворення сучасних говірок мешканців краю. На користь останньої версії, здавалося б, свідчить назва міста Острогозьк, яка є спільнокореневою з назвою старовинного українського міста на Волині – Острог (хоча воронезькі краєзнавці стверджують, що назва Острогозьк походить від назви річки Острогощі, на берегах якої у XVII ст. було збудовано нову фортецю, а сучасні місцеві жителі називають місто не Острогозьк або Острогужськ, а Острогорськ). Таким чином, констатуємо наявність розбіжностей у поглядах істориків щодо етнографічної ідентифікації перших колоністів Подоння.

Вивчення історико-етнографічних праць дослідників Подоння (насамперед М. Костомарова й Д. Багалія) дає підстави висунути компромісну *гіпотезу* про синтетичний (полісько-волинський) характер українського діалектного мовлення в районі м. Острогозька.

Спробуємо знайти підтвердження нашої гіпотези за допомогою аналізу зібраних нами діалектологічних і фольклорних матеріалів для з'ясування їх складових діалектних компонентів. Таким чином, *метою* дослідження визначаємо наукове обґрунтування (на підставі лінгвістичного аналізу фольклорно-етнографічного матеріалу, а також фактичних даних історико-краєзнавчих джерел) синтетичного характеру досліджуваної говірки, а саме: переселенська українська слобожанська говірка села Щучого утворилася в першій пол. XVIII ст. внаслідок взаємодії українських говірок поліського наріччя та південноволинських говірок південно-західного наріччя і протягом другої пол. XVIII – IX ст. зазнала еволюції в загальнослобожанському руслі, набуваючи

характерних ознак південно-східного наріччя, зберігши при цьому певні риси материнських праговірок.

Методи дослідження: 1. Гіпотетико-дедуктивний метод — аналіз історико-етнографічних і краєзнавчих досліджень з обраної проблематики й висунення гіпотези про синтетичний (полісько-волинський) характер досліджуваної діалектної говірки.

2. Зіставний метод — зіставний лінгвістичний аналіз зібраних фольклорних матеріалів з метою виявлення мовних явищ на фонетичному, морфологічному й синтаксичному рівнях, ідентифікованих у вітчизняній діалектологічній науці як характерні ознаки українських говірок поліського наріччя та волинсько-подільських говірок південно-західного наріччя.

Думка про поліське походження досліджуваної говірки підкріплюється фольклорними матеріалами. Для прикладу наведемо фрагмент записаної у с. Щучому народної пісні:

*Ой, ор'ол, ти ор'ол, ти ор'ол молодой,
Чи не був ти, ор'ол, на Україні родной?
Чи не плаче-журиється красна дів'ица за мной?
Она плаче-журиється, ще й печалиться,
На своїх она родних обіжається:
„У мене батько, як цв'ет, зав'язав мені світ.
У мене мати, як зоря, рано замуж оддала...*

Пісні часто переносяться з однієї місцевості в іншу із збереженням діалектних особливостей, властивих мовленню етнографічного регіону, звідки вони були занесені. Тож у наведеному прикладі наявні характерні риси поліських говірок:

- 1) уживання звукосполюки [po] на місці етимологічних [pъ] (о ¹p'ол) [АУМ I: кк. 144-146];
- 2) збереження етимологічного [o] в ненаголошеній позиції (род ¹ної, род ¹них) [Бевзенко 1980: 45];
- 3) уживання [e] відповідно до давнього **Ѣ** в іменниках (¹д'ев'ица, цв'ет, св'ет) [АУМ I: кк. 5-10];
- 4) ствердіння африкати [ц] в іменнику ¹д'ев'ица [АУМ I: к. 112];
- 5) звукове оформлення прислівника ¹замуж [АУМ I: к. 86].

У тексті наведеної пісні поруч із типовими фонетичними явищами поліського наріччя спостерігаємо й російськомовні впливи, які є пізнішим нашаруванням:

- 1) уживання флексії -ої у формі наз. відм. прикметника чол. роду *моло дої*, що викликано, вірогідно, особливостями римування;
- 2) утрата приставного *в* у формі наз. відм. займенника *вона – о на*.

Заслуговує на увагу й уживання префікса *од-* у дієслові *одда* ¹ла, трансформований з традиційного українського *від-* під впливом російського *от-*, який на думку мовознавця Б. Шарпила [Шарпило 1959], є характерним для всіх східнословобожанських говірок. До речі, у мовленні діалектоносіїв досліджуваного села словотворчі префікси *від-* і *од-* функціонують паралельно:

Ко ¹ли ¹їїхали в уз ¹воз / *то* *од*'а ¹гали ха ¹лат з *од* ¹логойу (вид ¹логойу) ¹з башликом'; видчи ¹ни (одчи ¹ни) ¹д ¹вер'і.

Досить важливе значення для з'ясування географічного походження носіїв фольклорного джерела є наявність у тексті твору географічних назв – топонімів і гідронімів. Здебільшого в текстах народних пісень уживаються назви географічних об'єктів або розташованих у межах ареалу проживання певної етнічної групи, або таких, що відіграють важливу роль у побутово-економічному житті населення. У тексті записаної в с. Щучому пісні:

В кінці греблі шумлять верби, що я насадила.

Нема того козаченька, що я полюбила.

Ой немає дай не буде, – поїхав на Десну:

„Рости, рости, дівчоночка, до доугої весни”...

спостерігаємо наявність гідроніму *Десна* – лівої притоки Дніпра, що протікає по території східного Полісся. У цьому ж фрагменті помічаємо типові поліські діалектні явища: на фонетичному рівні – збереження етимологічного [o] в новоутворених закритих складах (ї кон ¹ц'і) (АУМ I: к. 66), на синтаксичному – вживання єднального сполучника *дай* [Бевзенко 1980: 170]. Пізнішим російськомовним впливом пояснюється вживання словоформи *д'їу* ¹чоночка. Власне український демінутивний суфікс *-он'к-* під впливом російськомовної моделі словотворення був замінений формантом *-очк-*. Загалом заміна традиційних українських демінутивних форм іменника *дівчина* (*дівча* – безсуфіксний спосіб творення, *дівчинонька* – суфікс *-он'к-*) на відповідні форми з суфіксами *-онк-*, (*-онк*) *-оноч+к-* (*д'їу* ¹чонка, *д'їу* ¹чоночка) під впливом словотвірної моделі російської мови є типовим для мовлення діалектоносіїв досліджуваної говірки.

Отже, результати аналізу діалектних явищ фольклорних джерел ставлять під сумнів ідентифікацію М. Костомаровим місцевого населення поблизу м. Острогоська як представників етнографічної Волині. Щоб усунути наявне протиріччя, розглянемо ще кілька творів усної народної творчості, записаних у досліджуваному селі.

Спорідненість українських діалектних говірок Середнього Дону з говорами південно-західного наріччя демонструють деякі фольклорні джерела, наприклад, текст народної пісні, записаної нами 1 липня 1993 року зі слів жителя с. Щучого Мірошникової Марії Дмитрівни (1927 р. н.):

*Там у полі озеречко, там плавало відеречко.
Воно плавало й ниряло троє суток під водою.
До бережечка допливає, – козак дівку викликає:
„Вийди, дівчино, вийди, кохана, поговоримо з тобою!”
„Я би рада виходити, з тобою, милий, говорити, –
Лежить немилый на правій ручке, я ж боюся розбудити”.*

У наведеній пісні спостерігаємо залишки морфологічних явищ, нетипових для північно-східних говірок слобожанського говору, характерних, натомість, для південно-західних говорів:

1) суфікс *-ечк-* в іменниках (*озе" речко, віде" речко, бе"ре" жечка*);

У записаній також у с. Щучому відомій українській народній пісні „Туман ярм” спостерігаємо лексему *відро* з іншим формантом значення здрібності – суфіксом *-ц-*:

*Туман ярм, туман долиною,
За туманом нічого не видно.
Тільки видно дуба зеленого.
Під тим дубом криниця стояла, –
З тій криниці дівка воду брала.
Упустила золоте відерце, –
Засмутила козакові серце...*

Результати спостереження за мовленням діалектоносіїв села свідчать, що саме суфікс здрібності *-ц-* разом з аналогічним за значенням формантом *-к-* є типовими для словотвірної системи досліджуваної говірки, а також східнослобожанських говірок взагалі: *ві д'ерце, ві д'орко, о зерце*. Отже, демінутивний суфікс *-ечк-*, який надає лексемі своєрідної ритмомелодики звучання, є, на нашу думку, більш типовим для говірок південно-західного наріччя, зокрема волинських. Таке припущення підтверджується фактичними даними аналізу суфіксального творення іменників у надсарнських говірках на Волині [Покальчук 1969: 55].

2) інфінітивна флексія *-ти* в дієсловах (*вихо дити, гово рити, розбу дити*) [АУМ I: к. 232].

Нижче ми наводимо варіант цієї самої пісні в записі І. Франка (з оповідання „Лесишина челядь”) [Франко 1955: 61]:

*Зайшло сонінько за віконінько, як промінне коло;
Вийди, миленька, вийди, серденько, – промов до мене слово!
Рада би-м вийти, рада би-м вийти, до тебе говорити, –
Та лежить нелюб по правій руці, боюся го збудити!*

Спільна фабула обох варіантів пісні має, проте, різне мовно-діалектне оформлення – прикарпатське й наддніпрянське. Отже, у даному випадку спостерігаємо міграцію пісенного сюжету із заходу на схід з одночасною його мовно-діалектною адаптацією. Спочатку пісня побутувала в Прикарпатті й у Правобережній Україні, згодом була

занесена переселенцями на північно-східну Слобожанщину, набувши відповідного діалектного забарвлення.

Отже, на підставі наведених вище аргументів маємо підстави зробити висновок про достовірність нашої вихідної гіпотези щодо синтетичного характеру діалектної говірки мешканців с. Щучого, яка первісно формувалася на базі поліських і волинських діалектних складників. З'ясувавши лінгвістичний аспект творення місцевої говірки, спробуємо тепер за допомогою історико-краєзнавчих джерел встановити етапи формування досліджуваного діалекту та характер взаємодії компонентів поліського й південно-західного наріч у процесі його утворення.

Воронезькі краєзнавці висловлюють різні думки щодо історії виникнення с. Щучого. Дослідник історії кубанського козацтва Ф. Щербина, який наприкінці XIX – на поч. XX ст. працював у воронезькому губернському земстві, у книзі „Сборник статистических сведений по Воронежской губернии” (1887), наводить народний переказ про заснування слободи, записаний ним від місцевих жителів. „Перед тим, як були засновані слободи Щуча й Переїжжя, поселенці жили в полі, „на селищі”, де тепер ще можна побачити залишки стін від будівель; згодом поселенці „переїхали” в Переїжжю, звідки й виникла назва цього поселення, а вже потім перейшли на Щуче. Всі ці поселення, за словами мешканців, були заселені вихідцями з різних місць – Бирюча, Валуек, Утянки (Айдару), Красної, Веселої та ін. Вихідці були людьми вільними – козаками”. Відомо, що заснували слободу вільні козаки (українці за походженням). Назва села походить від однойменного затону р. Дін – Щучого Затону, у якому водилися величезні щуки. Приходили вони сюди на землю, що належала полковнику Острогоського козачого полку І. Тевяшову, який у 1704 р. самовільно привласнив ці землі, але в 1708 р. за участь у придушенні селянсько-козацького повстання на Дону під проводом отамана К. Булавина одержав на них „жалувану грамоту” від Петра І. Отже, згідно з цією версією, перше поселення на місці сучасного села виникло приблизно в 1704 р. Цікавим є сам факт поселення вільних козаків на поміщицьких землях, що формально переводило їх у категорію підданих селян. У Щучому навіть пояснювали: „Йшли сюди тому, що за паном жить легше”. Початок XVIII ст. – це початковий період обмеження автономії Слобідського козацького війська. Активне залучення острогоських козаків до бойових дій під час Азовських походів 1695 – 1696 рр., Північної війни 1700 – 1721 р. р., повстання К. Булавина, під час якого острогожці опинялися як у загонах повстанських отаманів, так і у лавах урядового царського війська, а особливо використання рядового козацтва на будівництві військового флоту на воронезьких корабельних верфях і південних укріплених ліній призводило до зубожіння й занепаду войовничого духу козаків. За таких умов козака служба приваблювала далеко не кожного, бо була тяжка, і

чимало козаків не дуже переймалися бажанням раз по раз виймати шаблі з піхв за „даря і отечество” й виконувати тяжкі роботи як звичайні чорнороби. Одним із способів уникнення жорсткої експлуатації з боку феодалної держави було поселення на землях поміщиків, зокрема представників місцевої козацької старшини, які були зацікавлені в заселенні безлюдних степових просторів і надавали колоністам досить широкі привілеї.

Таким чином, на підставі наведених вище історичних фактів можемо зробити висновок про те, що згідно з першою версією с. Щуче було засноване на початку XVIII ст. (1704 – 1708 р. р.) українськими козаками, які, намагаючись уникнути феодалних утисків, оселилися на землях острогозького полковника І.Тевяшова, здобутих ним після придушення булавінського повстання й зруйнування вільних поселень слобідських і донських козаків по ріках Дону, Ікорцю й Бітюку. Саме на цей період (кінець XVII – початок XVIII ст.) припадає друга хвиля еміграції українського населення з Правобережжя (головним чином з території Волині), зумовлена посиленням польсько-шляхетського гніту й унії, а також постійними нападами татар і турків та міжусобними війнами доби „руїни”, на терени Слобідської України. Отже, згадувані М. Костомаровим „риб’яни”, ідентифіковані ним як типові волиняни, напевно, і були нащадками саме цих українських козаків-волинців, залишки мовних впливів яких ще й досі можна спостерігати в мовленні українського населення північної Острогожчини, зокрема в досліджуваній говірці мешканців с. Щучого.

Існує також інша версія щодо історії виникнення села. У 1888 р. священник сільської церкви В. Путілін написав книгу „Історія села Щучого”, у якій разом з історичним матеріалом був записаний родовід кожної сільської родини. На жаль, унікальне видання було втрачене в роки Великої Вітчизняної війни й поки що не віднайдене. Ознайомлений з цією працею сільський краєзнавець П. Пивоваров датує заснування першого повітового поселення на території сучасного села кінцем XVI ст. Свідчення щодо існування в донських степах сучасної Воронежчини поселень українських і донських козаків у другій половині XVI ст. знаходимо й у дослідженнях дореволюційних істориків донського козацтва [Савельєв 1916: 232]. Розташовані на території Дикого поля населені пункти зазнавали постійної небезпеки нападів кримських татар. Згаданий вище П. Пивоваров зазначає, що засноване наприкінці XVI ст. на місці сучасного Щучого поселення невдовзі було зруйноване під час татарського набігу, але було відновлене на початку XVII ст. вихідцями з Лівобережної України (Чернігівщини, північної Сумщини, а також Середнього Подніпров’я). Краєзнавець також наводить відомості про участь мешканців Щучого й сусідньої слободи Колобїлки (заснована приблизно 1655 р. острогозькими козаками за особистим наказом полковника І. Дзиковського під назвою слободи Полковницької

[Афанасьев, Товкациер 2002: 8]) у повстанні С. Разіна, зокрема зазначає, що восени 1670 р. щучани допомогли переправитися повстанцям через р. Дін вище впадіння р. Ікорець. До речі, назва с. Переїжджого (слободи-попередника Щучого), на думку деяких дослідників, походить не від події „переїзду” перших поселенців з „Селища” на нове місце, а мотивована фактом наявності в цій місцевості давньої переправи (переїзду) через р. Дін.

Наведений аналіз місцевих історико-етнографічних і діалектологічних матеріалів дає підстави зробити висновок про двоетапний характер формування діалектної говірки мешканців села Щучого. У II половині XVII ст. виникає постійне поселення на місці сучасного села, засновниками якого є чернігівські козаки-переселенці – носії поліських говорів північного наріччя. На початку XVIII ст. відбувається масова імміграція на малозаселені степові простори Острогозького полку українського населення з Волині. Відбувається явище взаємовпливу північного та південно-західного наріччя: спостерігаємо процес накладання волинських говорів на поліські, в результаті якого мовні явища, спільні для обох діалектів, залишаються в активному діалектному мовленні й стають визначальними рисами сучасної говірки мешканців Щучого; інші ж малопоширені діалектні риси поступово занепадають.

Література

1. Атлас української мови: У 3 т. – К., –1984. Т. I.
2. Авдеева М. Г. Влияние русского языка на лексику изолированных украинских говоров: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1986.
3. Авдеева М. Говори з українською мовною основою і територія Воронежської області Росії // Питання історії, української і слов'янських мов та культури: Зб. доп. і повід. – Л., 1997. – Т. 5. – С. 177 – 184.
4. Афанасьев И.А., Товкациер А. Б. Хроника старинного русского села Колыбелька (Люди. События. Факты.). – Лиски, 2002.
5. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. – Х., 1993.
6. Бевзенко С.П. Українська діалектологія. – К., 1980.
7. Бескровный А. М. К диалектологии слобожанских говоров // Язык и литература. – Т. 2. – Вып. 1. – Л., 1927. – С. 125 – 145.
8. Бескровный А. М. Из истории образования переходного украинско-русского диалекта в Воронежской области // Материалы и исследования по русской диалектологии. – Т. 2. – М. – Л., 1949. – С. 312 – 319.
9. Воронина Т. В. Сельскохозяйственная лексика украинских говоров Воронежской области: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1970.
10. Глуховцева К. Д., Леснова В.В., Ніколаєнко І.О., Сердюкова Т.І., Ужченко В. Д. Східнослобжанські українські говірки: Наук.- метод. посібник / За ред. П. Ю. Гриценка. – Вип. I. – Луганськ, 2001.
11. Гринкова Н.П. К вопросу о влиянии великорусских говоров на пограничные украинские. Говор слободы Урыв

Коротоякского уезда Воронежской губернии // Известия по русскому языку и словесности. – Воронеж, 1930. – Т. 3. – Вып. 1. – С. 205 – 224.

12. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К., 1991. Т. 1.

13. Дикарев М. И. Очерк воронежского мещанского говора сравнительно с украинским наречием (опыт статистических исследований звуковых явлений) // Памятная книжка Воронежской губернии на 1892 год. – 1892.

14. Дорошенко Д. І. Нарис історії України: В 2 т. – К., 1991.

15. Енциклопедія українознавства. – Л. — 1993. – Т. II.

16. История Украинской ССР: В 10 т. – К., 1981– Т. III.

17. История Украинской ССР: В 2 т. – К., 1967– Т. I.

18. Костомаров М. І. Галерея портретів: Біогр. нариси. – К., 1993.

19. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. – К., 1999.

20. Пивоваров П. Т. Щучье: взгляд сквозь годы. История, воспоминания, предания. – Лиски, 2002.

21. Пінчук Ю. А. Микола Іванович Костомаров. – К., 1992.

22. Покальчук В. Ф. Спостереження над суфіксальним творенням іменників у надсарнських говірках на Волині // Українська діалектна морфологія. – К., 1969. – С. 52 – 57.

23. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – К., 1992 – Т. 1.

24. Савельев Е.П. История казачества с древнейших времён до конца XVIII века: В 3 ч. – Ч. 2. – Новочеркасск, 1916. – С. 232.

25. Сікорська З.С. До питання про генезис і закономірності розвитку української говірки села Урив Воронезької області // Респ. наук. конф. з питань українських мовних зв'язків: Тези доп. – Луганськ, 1964. – С. 36 – 43.

26. Солонська Г.Т. Українські говірки Воронежчини. – Х., 1967.

27. Франко І. Я. Твори: В 20 т. – Т. 1. – К., 1955. – С. 61.

26. Шарпило Б. А. Українські говірки Луганщини в їх відношенні до діалектної системи південно-східного наріччя української мови. – Луганськ, 1959.

Genesis of the north-eastern Ukrainian subdialect of Podonnya (village of Shchuche, Lysky district, Voronezh region, Russia) is investigated in the article. Synthetic (Polissya – Volyn) character of the subdialect is proved on the basis of comparative analysis of folk-lore, historical and ethnographical materials.

Текст та дискурс

УДК821.161.1 – 7.09'06

Сунь Чжунся

РУССКАЯ САТИРА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ)

Сатирическое направление в русской литературе имеет давнюю и плодотворную традицию. Еще в XVII веке пользовались большим успехом у грамотной публики сатирические повести, особенно «Повесть о Шемякином суде». XVIII век, эпоха Просвещения (и разоблачения), сделал сатиру универсальной в жанрово-родовом плане: **комедии** («Недоросль» Д.Фонвизина до сих пор идет во многих театрах) в драме, **сатиры** в поэзии (А.Кантемир – один из виднейших представителей), **различные жанры** в прозе (вершина – «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Радищева), в том числе в периодике (журналы «Всякая всячина», «Трутень» и др.). XIX столетие – расцвет сатиры. Кроме «стопроцентных» сатириков, какими были Н.Гоголь и М.Салтыков-Щедрин, различные формы явной и скрытой сатиры использовали А.Пушкин, М.Лермонтов, И.Тургенев, И.Гончаров, Ф.Достоевский, Н.Некрасов, Л.Толстой – трудно назвать кого-то из видных писателей, кто вообще обошел сатиру стороной.

XX век – особый период в развитии русской сатиры. В начале столетия центром сатирических экспериментов стал журнал «Сатирикон», главным редактором которого был Арк.Аверченко, объявленный современниками «королем смеха». Большим успехом пользовались рассказы Надежды Тэффи и стихи Саши Черного.

В советское время судьба сатиры сложилась непросто. Общество очень нуждалось в ней, но официальная власть не жаловала. В народе даже появился афоризм «Когда пролетариат строит социализм, ему не до смеха». Начиная с 1932 года, сатирические произведения публиковали, ставили на сцене, экранизировали неохотно. Предпочтение отдавалось «легким комедиям» и водевилям – не только по жанрам, но и по сути. Истинное сатирическое разоблачение было опасным. Однако значимость серьезных сатириков (теперь их называют классиками) – таких, как М.Зощенко (проза), В.Маяковский (поэзия, драматургия), не уменьшалось с годами. **Небольшое** «послабление» сатирикам было в годы «хрущевской оттепели», но в эпоху «брежневского застоя» самая жесткая и реальная сатира перешла в систему **андеграунда**. Особенно много «нелегальных» сатириков работало в 70-е, например В.Высоцкий в поэзии, М.Жванецкий в прозе.

Период перестройки и гласности в корне изменил и проблемно-тематический, и формальный аспекты сатиры, обнаружил весь ее богатый арсенал. Как известно, сатира – явление очень объемное и многогранное. Юмор, ирония, сарказм, гротеск – все это разные проявления «многоликой» сатиры. Пародирование, шарж, каламбур, сатирический оксюморон – далеко не все приемы сатирического изображения действительности.

На начальном этапе перестройки (примерно первые 5 лет) приоритетными были **сарказм** и **гротеск**. Открытое обличение социальных и нравственных пороков, карикатурное воплощение недавнего прошлого отвечали ситуации и «потребностям» читателей: роман «Печальный детектив» В.Астафьева, стихи Т.Кибирова, пьесы Эд.Радзинского («Наш Декамерон», например) – знаковые произведения развития сатиры 1986–1991 гг. Особой любовью пользовались сатирические четверостишия (так называемые «гарики») И.Губермана:

*Не в силах нас ни смех, ни грех
свернуть с пути отважного,
мы строим счастье сразу всех,
и нам плевать на каждого.*

*Жил человек в эпохе некой,
твердил с упрямостью свое,
она убила человека,
и стал он гордостью ее.*

*Вожди России свой народ
во имя чести и морали
опять зовут идти вперед,
а где перед, опять наврали.*

[1, 34]

С восторгом слушали и читали сатирические миниатюры М.Задорнова, который пытался соединить сарказм с иронией, а юмор с гротеском. В рассказе «Не понимаю!» автор пытается в такой синкретичной форме отразить социально-нравственную ситуацию конца 80-ых:

«Должен сознаться, что чем старше я становлюсь, тем больше я не понимаю...

Не понимаю, почему после сокращения штатов количество работников в учреждениях все увеличивается?..

И я не понимаю, почему мы *все* должны перестраиваться. Те, кто работал плохо, я понимаю, должен перестроиться и работать хорошо. А кто работал хорошо? Должен теперь работать плохо?

И я никак не могу понять, почему у нас всегда народ страдает от тех постановлений, которые издают ради него? А те, против которых эти постановления направлены, живут еще лучше?» [2, 188]

Ю.Борев, Л.Ершов, Д.Молдавский, М.Чудакова, Д.Фельдман и многие другие исследователи обращались к проблемам сатиры 20–80-х гг., но «белых пятен» еще достаточно.

В последнее десятилетие XX века и начале XXI-го из всех форм сатиры наиболее активна **ирония**. Интересны размышления по этому поводу Л.Черниенко: «Амортизатором трагического в современной литературе нередко является **ирония**, проявляющая себя в самых разных формах – от близких к безобидной шутке до почти гротеска. Многофункциональность иронии, гасящей «излишний» трагизм хорошо видна в творчестве В.Токаревой, Ю.Полякова, Н.Птушкиной, В.Вишневского... ирония в последние десятилетия XX века стала главенствовать... Причем нетрудно заметить, что в использовании иронических приемов и форм *ирония, разоблачающая внешние уродства, и самоирония* равноценны и равновелики...» [3, 10–11].

Конечно, ироничность культивируется постмодернизмом, т.к. для него ирония – форма существования. Постмодернисты расширяют рамки иронии, используют «пограничные формы». Особенно часто в этом замечен В.Пелевин: «Пелевин, с точки зрения внешней формы, как раз и есть такая игра на грани стеба. Стеб, переходящих в серьезность, и серьезность, балансирующая на грани стеба – или даже внешне уже перешедшая эту грань, но в каком-то странном мерцании остающаяся все еще за ней. Но внешнее подобие не должно обманывать: эта игра на грани – только форма. Настоящий постмодернист использует эту форму, потому что по большому счету сам не уверен – смеяться ли ему над некоей идеей, или пасть на колени и помолиться. Пелевин же использует ее для откровенной проповеди. Неправда ли, странное явление – проповедь идеи под видом издевательства над ней? Такого в русской литературе еще не было. Представьте, что Достоевский начинает издеваться над своими Алешей и Зосимой. И не просто издеваться, а представлять их в виде шутов, в виде комедийных персонажей» [4, 245].

Критики конца прошлого-начала нынешнего столетия с полным основанием используют такие термины, как «ироническая проза», «ироническая поэзия», «ироническая драматургия». Если речь идет об иронической прозе, чаще всего упоминают о Ю.Полякове, Л.Улицкой, В.Пьецухе, Л.Петрушевской, В.Токаревой. Среди поэтов-ироников исследователи активно цитируют Д.Пирогова, Т.Кибилова, И.Иртеньева, В.Степанцова. В драматургии ироническое течение представляют А.Галин, М.Арбатова, А.Яхонтов, В.Леванов, Л.Зорин.

Один из самых загадочных и малоисследованных русских прозаиков-ироников наших дней – Вячеслав Пьецух. Филологи относят его к «ироническому авангарду». По мнению О.Богдановой, «если

попытаться определить некие атрибутивные признаки «иронического авангарда», а следовательно, и типологические черты творчества Пьецуха, то первым и определяющим принципом этой прозы следует назвать «тотальную ироничность», опосредующую все уровни художественного повествования. Предметом «иронистов» становится фантазмагория и абсурд современного существования, исходным материалом часто служат травестийно сниженные образцы классической русской литературы, опорой повествования нередко избирается анекдот, основу сюжета, как правило, составляет парадокс, узел фабульной коллизии завязывается вокруг неожиданных житейских метаморфоз. Образ мира, воссоздаваемый в прозе «иронического авангарда», гиперболичен и гротесков. Театрализованные формы повествования и игровая стихия насквозь пронизывают ткань произведения» [5, 70].

Одна из важных тем Пьецуха – поиски сути русского национального характера. Тема серьезная, социально-философская, связанная с глубинным психологическим анализом. Но и здесь писатель верен иронии. В рассказе «Центрально-Ермолаевская война» Пьецух размышляет о «тайне» русского характера: «На самом деле загадочность русской души разгадывается очень просто: в русской душе есть все. Положим, в немецкой или какой-нибудь сербохорватской душе, при всем том, что эти души несколько не мельче нашей, а, пожалуй, кое в чем основательней, композиционней, как компот из фруктов композиционнее компота из фруктов, овощей, пряностей и минералов, так вот, при всем том, что эти души несколько не мельче нашей, в них обязательно чего-то недостает. Например, ими довлеет созидательное начало, но близко нет духа всеотрицания, или в них полным-полно экономического задора, но не прослеживается восьмая нота, которая называется «гори все синим огнем», или у них отлично обстоит дело с чувством национального достоинства, и витание в облаках. Особенно хорошо у нас сложилось с витанием в облаках. Скажем, человек только что от скуки разобрал очень нужный сарайчик, объяснил соседу, почему мы победили в Отечественной войне 1812 года, отходил жену кухонным полотенцем, но вот он уже сидит у себя на крыльчке, тихо улыбается погожему дню и вдруг говорит:

-Религию новую придумать, что ли?..» [6, 296–297].

С одной стороны в этом рассуждении синтез контрастов, с другой – снижение пафосности, присущей многим историкам, социологам, этнопсихологам да и писателям («Умом Россию не понять...»).

«Наиболее полную «от-литературную» реализацию поэтика «иронического авангарда» нашла в повести Пьецуха «Новая московская философия»(1989). В ней, как и в других произведениях, писатель широко пользуется приемом художественной реминисценции, и в данном случае «первоисточником» становятся роман Ф.Достоевского «Преступление и наказание»...

Философичность повести, «вынесенная» в заглавие, проявляется на двух уровнях: с одной стороны, в рассуждениях автора о значении литературы в «русской жизни», о ее месте и предназначении; с другой – в разговорах художественных персонажей, главным образом двух доморощенных «коммунальных философов» - фармацевта Белоцветова и дворника Чинарикова. Несмотря на иронико-игровую интонацию, принятую в данном повествовании, кажется, что спор-диалог персонажей ведется о серьезном всерьез. Однако в действительности претензий на некую «новую философию» у Пьецуха нет: устами героев он декларирует приверженность «прадедушкиным» и «прабабушкиным» нравственным принципам, потребность в наследии не только «полезной площади», но и «духовного опыта человечества» [5, 73–75].

Таким образом, В.Пьецух как «иронический авангардист» доказывает, что функции иронии в современной литературе не только обличительные.

Еще один аргумент «пропитанности» современной русской литературы иронией – необычайная продуктивность жанра иронического детектива, где явным лидером является Дарья Донцова. Критики выдвигают множество гипотез популярности этой писательницы: упрощенность сюжетов, семейный «фон», сентиментальность трактовок, сочувствие личной судьбе писательницы, умелая работа издателей и т.д.

Но **самое главное – иронический характер** детективного повествования, который определяется уже в названиях: «Долг платежом опасен», «Уха из золотой рыбки», «Полет над гнездом индюшки», «Обед у людоеда» и под.

Итак, ирония в 90-е годы прошлого века заняла лидирующее положение в сатире. Остальные ее виды отошли на второй план. Исследованием этого явления занимаются Н.Лейдерман, М.Липовецкий, О.Богданова, Е.Сальникова, М.Эпштейн, В.Хализев. Можно назвать еще с десятков имен интересных современных филологов. Проблем, малоисследованных и совсем не изученных, достаточно. Но, пожалуй, сложнейшей задачей «специалистов по иронии» является исследование ее подтекстовых форм, тем более, что ирония как **скрытая насмешка** и подтекст как **невербальное выражение авторских идей** очень близки по сути отражения жизни. Большими мастерами **подтекстовой иронии** считаются Б.Акунин и Л.Улицкая в прозе, Н.Птушкина и А.Галин в драматургии, Л.Миллер и И.Кабыш в поэзии. Подтекстовая ирония активизируется, появляются ее новые разновидности, что определяет одну из литературоведческих перспектив.

Литература

1. Губерман И. Гарики на каждый день. – М., 1992.
2. Задорнов М. Не понимаю! // Театр. – 1988. – № 3.
3. Черниенко Л. Русская литература конца XX – начала XXI столетий. – Луганск, 2004.

4. Корнев С. Столкновение пустот // Новое лит. обозрение. – 1997. – № 28. 5. Богданова О. Современный литературный процесс. – СПб., 2001. 6. Пьецух В. Центральнo-Ермолаевская война // Русские цветы зла. – М., 1999.

The article is devoted to the problem of specification of modern satiric forms in Russian literature. The accent is made on the predominated form – irony and its opportunities in fiction.

УДК 821.161.2 – 6.09 + 929 Гончар

Л. М. Курило

ПЕРШІ ПОВОЄННІ ТВОРИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДИСКУРСІ

Листування Олеся Гончара з відомими письменниками в повоєнний час (П.Панч, Ю.Яновський, О.Довженко) дає можливість простежити історію написання його класичних художніх романів, повістей чи оповідань, зазирнути в секрети творчої майстерності, зрозуміти мотиви, що викликали появу того чи іншого твору. Зокрема, лист до П.Панча від 25 лютого 1946 року проливає світло на перші творчі кроки після жахливих випробувань війни. Вона серйозно вплинула на юнака і залишила слід у душі на все життя: з „рожевого мрійника, посла студентської держави” Гончар перетворився на „суворого реаліста, гвардії старшого сержанта „у відставці”, з ногами, повними осколків, з серцем, повним осколків” [17]. Але в той же час усі ці роки випробувань залишили „височенну гору вражень” і перший повоєнний твір – новелу „Модри Камень”, яку він довірив прочитати Петру Панчу. Олесь Гончар називає цей твір „дещо романтичною мелодією” і зазначає, що він не міг його писати з „епічним спокоєм” і не береться його самостійно оцінити, оскільки в ньому дуже багато „суб’єктивного, яке, я не знаю як, буде сприйматись безпристрасним стороннім читачем” [17]. Як перегук з цим листом, ми читаємо запис, зроблений Гончаром у щоденнику 20 березня 1946 року, де він цитує уривок з листа до друга Василя Бережного, у якому повідомляє, що одержав лист від Панча. Останній схвально відгукнувся на перший післявоєнний твір Олеся Гончара і обіцяв його надрукувати в „Україні” „та ще, кажуть, і... без поправок...” [20, 119].

Але не все було так просто з новелою „Модри Камень”. Спочатку „великі метри літератури” її не сприйняли, мало того, навіть звинуватили автора в антирадянських намірах. Олесь Гончар був шокований, навіть

розчарований з приводу таких оцінок, про що свідчать збентежені записи в щоденнику: „Я паралізований. Я хотів би одного: щоб література відчепилась від мене, не переслідувала мене, як манія. Інакше вона мене стратить... Не пишу, звичайно, нічого, робити взагалі нічого не можу. Цей удар для мене був тим тяжчий, що він із-за спини, я його ніколи не сподівався...” [19, 122]. Він також боявся, що „все це відіб’ється і на долі „Альп”, і взагалі на долі...” [19, 122]. Дякуючи Провидінню, цього не сталося.

Листування з Дмитром Білоусом, давнім товаришем Олеся Гончара по Харківському університету, проливає світло на історію появи в журналі „Вітчизна” першого роману письменника „Прапорonosці”.

Під час роботи над трилогією О.Гончар ділився з Дмитром Білоусом, який працював у названому часописі, своїми думками щодо написаного, просив якихось порад, а найбільше місце в листах відведено критичним оцінкам, що свідчить про високу вимогливість до свого творіння. У листі від 11 квітня 1946 року Гончар пише про те, що надсилає Білоусу повість (мова йде про першу частину „Прапорonosців” „Альпи”), над якою працював „сто днів і сто вечорів”, зазначає, що боїться суворої критики, але все ж таки відважився подати твір до друку, хоч і вважає, що меж досконалості, мабуть, не досягти ніколи: „Взагалі ж немає ніякої речі, якої не можна було б зробити кращою і яку вважав би зразком і був нею внутрішньо задоволений... Може, там будуть в претензії, що рукопис неохайний, але прошу тебе, брате, вступитись, бо рукопис мій чистішим ніколи й не буде. Двадцять разів ще переписав би і все одно знаходив би щось не так...” [7].

Навіть віддавши твір до друку, письменник продовжує роботу над його саморедагуванням. Так, у листі від 22 серпня 1946 року він просить Д.Білоуса внести стилістичні корективи в XVI і XVII-му розділах і вказує, в яких конкретно реченнях це слід зробити [11].

Те ж саме було і з другою та третьою частинами трилогії. Зокрема, у листі до Д.Білоуса від 29 жовтня 1946 р. О.Гончар писав: „Будапешт” кінчив, але сверблять руки ще раз переписати” [15]. В остаточному варіанті, як відомо, друга частина твору має назву „Голубий Дунай”. У листі від 15 листопада 1946 р. йде мова вже про „Голубий Дунай”: „Думаю приїхати з ним і сам. Затримка в тому, що переписую втретє і ще хочеться переписувати. За кожним разом стає голубішим...” [16].

Вивчаючи епістолярну спадщину Олеся Гончара, ми також можемо спостерігати за святою святих – творчою лабораторією письменника, літературними планами, процесом написання твору. Листи дають можливість побачити, як повість „Стрілка” перетворилась на повість „Альпи”, а потім – на роман „Прапорonosці”. Зокрема, все це ми можемо простежити з епістол О.Гончара до Д.Білоуса від 11.04.1946 р., 4.05.1946 р., 11.08.1946 р., 25.08.1946 р., 3.10.1946 р., 21.10.1946 р. [7–

14], де він пише про те, що задумав написати повість, перша частина якої називатиметься „Стрілка”.

У цих же листах письменник радиться з Д.Білоусом щодо назви твору, оскільки „Стрілка” йому не дуже подобається, просить допомогти знайти „щось таке... ударне... „Ударяющее!”...” [9]. У листі до Василя Бережного від 7 серпня 1946 року ми також можемо прочитати про те, що назва „Альпи” автору більше подобається, ніж „Стрілка”: „Просто, велично і навіть символічно. Може, правда, це лише для мене це слово огорнено своєрідною трансільванською романтикою і ароматом. Я написав уже кілька нових розділів і тому назва і з боку фактичного цілком відповідає. Вся дія зосереджується в основному в Альпах” [3].

Письменника турбувало також жанрове визначення свого дітища. У листі до Д.Білоуса від 25 серпня 1946 р. О.Гончар розмірковує над тим, до якого жанру віднести майбутні „Прапорносці” і схиляється до того, щоб назвати його „романом”. Спочатку автор гадав, що буде всього три повісті, а далі він побачив, що коло героїв почало розширюватись, друга частина виходить „більш романічна” за першу, а всього буде чотири або й п’ять частин, то цілком логічно буде назвати твір романом, або ж „дипломатично” ніяк не називати його: „Бо що ж це буде за „повість” із 4-х чи 5-ти повістей? Це роман таки, чорт візьми!” [12]. У наступному листі до Д.Білоуса від 21 жовтня 1946 р. Олесь Гончар уже впевнено просить у підзаголовку до „Альп” поставити не „повість”, а „роман”. Після того, як автор закінчив писати другу частину „Будапешт”, він ясно побачив, „що це ніяка не повість, а таки роман”, хоч письменник і хотів всіляко „уникнути цього гучного слова”. Проте й далі його мучили сумніви щодо жанрового визначення: „Чи, може, просто під „Альпами” нічого не ставити, хай читач сам розбере, що воно за трясця? Але якщо стоятиме „повість”, то тоді мені важко буде виплутатися...” [14].

Епістолярій Олесь Гончара засвідчує ще одну цікаву деталь щодо роману „Прапорносці”. У листі до В.Бережного від 22 липня 1948 року письменник повідомляє, що „Ясногорську врятовано від смерті, за неї поплатився бідолаха Сагайда... Ясногорська мусить жити, в цьому великий зміст” [4]. У листі ж від 30 липня 1948 року Гончар пояснює, що „Сагайда зовсім не рятує Ясногорську, їй просто... ніщо не загрожує. А смерть була б штучною, нарочитою і занадто темною плямою, яку ніщо не змогло б усунути” [5]. Відомо, що реальна особа – прототип одного з головних героїв трилогії – таки загинула в останній день війни, 9 травня 1945 року, у долині Червоних Маків. Письменник змінив свою думку щодо загибелі Ясногорської, бо хотів, щоб твір був більш реальним, можливо, щоб два закоханих серця – Шури і Брянського – нарешті з’єднались, а, може, цією смертю та ще в такий день автор хотів звернути увагу читача на те, якою дорогою ціною дались нашому народові перемога над німецьким фашизмом і мир у всьому світі, таким чином увічнивши ім’я Шури Ясногорської і пам’ять про неї. З цього листа ми

дізнаємось також про те, що перша назва третьої частини роману „Злата Прага” задумувалась як „Золота Прага”.

Протягом усього життя, а особливо на схилі віку, авторові доводилось захищати свої „Прапороносці”, але потім і „Прапороносці” захищали його. Зокрема, у листі до Василя Захарченка з Черкас від 26 серпня 1993 року Олесь Гончар дякує колезі за щирий виступ у „Літературній Україні” на захист „молодої трилогії”, що він „так безпомилково відчув у ній затаєний намір автора – захистити те, що потребувало захисту”, бо „то були часи, коли і з дубових, офіційних трибун вигукувалось, що Україна – це нація зрадників, колаборантів... Відповіді наклепникам мав Хома Хаецький та Черниш та їхні друзі подоляки...” [6]. Тому особливо приємно було авторові трилогії, що його зрозуміли, глибоко прониклись і словом зцілили письменника. Так, у листі до В.Галич від 14 травня 1990 р. О.Гончар висловив вдячність за розуміння його творчості, за потяг до книги, до літератури, за усвідомлення своєї місії в національному культурному житті країни [2, 136].

Микола Жулинський у передмові до 12-томного видання творів Олесь Гончара зазначає: „Прапороносці” – роман-реабілітація українського народу, твір, який відкривав перед іншими народами правду про внесок солдат-українців у перемогу над фашизмом, возвеличував образ рядового українця не за якийсь героїчний подвиг, а за важку щоденну – в поті й крові – роботу, завдяки якій суттєвою мірою й наближалася перемога; твір, у якому Олесь Гончар зображує національний характер солдата-українця – скромного, працьовитого, чесного трудівника війни, що живе надією на повернення додому, до сім'ї, до своєї праці, готовий на самопожертву, який сумлінно виконує свій солдатський обов'язок і вірить у перемогу” [22, 11]. Ще один лист (до вчителя зі Львова Ананія Федоровича Юрківа від 29 січня 1995 року) на цю ж тему переконує нас, що саме хотів показати в своєму творі письменник. Звичайно, у той час, коли писалися „Прапороносці”, автор не знав усієї правди про боротьбу українського народу проти фашизму у лавах героїчної УПА, і депортацію цілих народів у тилах: „Багато було ілюзій”, але „вірилось, що після Перемоги світ зміниться докорінно, і що, скажімо, Україна житиме інакше, ніж було досі...” [1, 412]. Далі автор висловлює гіркоту з того приводу, що не все сталося так, як гадалося і зазначає те, що переписувати трилогію він не збирається: „Твір завершений, в ньому – правда того часу, правда визвольного походу, і хай усе сприймається саме так” [1, 412].

Яскравим свідченням того, що в романі „Прапороносці” всі герої мають реальних прототипів, служить лист полковника Денисова, начальника політоргану з'єднання, у якому служив Олесь Гончар під час війни, від 1 травня 1947 року. У ньому учасник історичних подій пише про те, що командир полку Самієв у „Прапороносцях” йому дуже

нагадує їхнього „командира полку гвардії полковника Ходжаєва... Заступник командира полку майор Воронцов – це справжнє прізвище заступника командира полку по політчастині. Сагайда також був в нашій дивізії. Та й сама указка з літерою „Л” – була тільки в нашій дивізії...” [18]. Із листа-відповіді Олесь Гончар до полковника Денисова ми бачимо, що лист дуже схвилював письменника, бо він був від безпосереднього учасника тих подій, про які йшла мова в „Альпах” і „Голубому Дунаї”. Найбільшою радістю для молодого автора було те, що Денисов побачив у творі „найголовніше – правду. Фальш недопустима ніякому художникові, а тим паче такому, який хоче писати про радянського бійця-фронтовика, про його благородний подвижницький труд в ім’я Батьківщини, про його священну кров, чесно пролиту за неї” [18]. Олесь Гончар вважав, що про це потрібно писати твори, „продиктовані тільки суворою совістю, тільки гарячою кров’ю серця. Хай на могили наших загиблих товаришів ляжуть вінками тільки чисті, правдиві книги про них!..” [18]. Слід зазначити, що цей заповіт Олесь Гончар виконав.

В епістолярних творах письменника багато говориться про його творчі плани. Так, у листі до Дмитра Білоуса від 3 жовтня 1946 р. Олесь Гончар писав про те, що працює над „Будапештом”, точніше, „повість” він уже написав, а зараз чистить її і переписує. Ще не завершивши роботу над цим твором, письменника вже „мучить” інший задум – „тема про Лялю Убийвовк. Здається мені, що я про неї зміг би написати так, як хочеться: ліричну, білу, яблуневу повість” [13]. Про намір написання цього ж твору йдеться й у листі до Костянтина Григоровича Убийвовка, батька Лялі. О.Гончар згадував, що ще, працюючи над „Альпами”, він чув деякі перекази про дівчину, яка героїчно загинула в боротьбі з фашистами, а згодом виявилось, що вони навіть училися в одному університеті, тільки на різних факультетах. Відтоді образ Лялі Убийвовк весь час переслідував письменника: „Відклав убік усю роботу, нічого не можу думати іншого. Благородний, наскрізь чистий, ніби зітканий із самого сонця, образ Лялі весь час стоїть перед очима” [23, 17]. І далі автор зазначав, що ця полтавська дівчина заслуговує на те, щоб про неї було написано не простою журналістською мовою, а „лише живою гарячою кров’ю, як написана „Молода гвардія”. Письменник зізнавався, що довго не наважувався писати про те, що для нього та його ровесників було „святиною”. „А зараз-таки упевнився, що можу і мушу сплести цей вінок”, – підсумовував він [23, 17].

Таким чином, з усіх творчих мук зродилась прекрасна повість „Земля гуде”, у якій подано не просто біографію головної героїні та її товаришів, а високохудожньо показано душу молодих героїв, хоча, звичайно, автор і дотримувався історичних та документальних даних: „Я творив о б р а з Лялі, о б р а з и її товаришів, а не писав хроніку про них... Для письменника основне – створити образи правдиві, історично-

правдиві, а деталі він уже має право вибирати, які захоче. Деталі – це фарби на палітрі, і живописець користується цими фарбами, як вважає за краще” [23, 17].

Епістолярна спадщина дає можливість побачити, що Олесь Гончар дуже уважно й тремтливо ставився до назв своїх творів, бо усвідомлював їх естетичну роль. Як видно з епістол письменника до О.Юренка, Д.Білоуса та його щоденникових записів і рукописів, заголовок завжди був для митця предметом творчих мук і художніх пошуків довершеності форми своїх творів. Саме тому його просто обурювало перекручення хрестоматій авторами газетних публікацій. Так, у листі до М.О.Штейна від 22 травня 1947 року письменник висловив прикру думку про те, що його товариш в газеті „Зоря” назвав „умовною” назву „Знаменосці”: „Чому умовна? Чому „Знаменосці”? Уже ж згадувалось в пресі..., що є роман „Прапорносці” і досить таки не умовний. Далі. Повість „Ляля Убийвовк”. Такої назви теж нема..., є повість „Земля гуде” [21]. Справді, антропонімний заголовок „товариша з газети „Зоря” „Ляля Убийвовк” значно поступається перед ретельно дібраною автором метафоричною назвою „Земля гуде”, яка є більш точним „кодом” змісту повісті. З цього листа ми також дізнаємося про те, що для автора важлива найменша деталь у творі, наприклад, такий нюанс, як гаркавість одного з героїв повісті „Земля гуде” Сергія Іллевського. Гончар зауважує, що літредактори „Зорі”, де спершу друкувалася повість, подали по-своєму цю особливість мовлення героя: „В мене біля „г” зберігалось і „р” (напівгаркавість), вони дали без „р” зовсім. Напр. було: „порг’івняла”. Даєте: „порівняла” [21]. Навіть з такого невеликого зауваження можна зробити висновок, що для письменника у його творах дрібниць не було, кожна деталь дбайливо продумувалася ним.

Отже, листовна творчість Олесь Гончара 40-х – початку 50-х років розкриває художню лабораторію народження новели „Модри Камень”, знаменитої трилогії „Прапорносці”, повісті „Земля гуде”, ілюструє творчі процеси саморедагування автором власних текстів, співпрацю молодого письменника з редакторами, усвідомлення ним потреби втручання до тексту професійного літературного редактора тощо. Епістолярій Олесь Гончара цього періоду має практичне значення для текстологів, теоретиків і практиків авторського редагування.

Література

1. **Вінок** пам’яті Олесь Гончара: Спогади. Хроніка / Упор. В.Д.Гончар, В.Я.П’янов. – К., 1997.
2. **Галич В.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К., 2004.
3. **Гончар О.** Лист до В.Бережного від 7 серпня 1946 р. // Родинний архів письменника.
4. **Гончар О.** Лист до В.Бережного від 22 липня 1948 р. // Родинний архів письменника.
5. **Гончар О.** Лист до В.Бережного від 30 липня 1948 р. // Родинний архів

письменника. 6. **Гончар О.** Лист до В.Захарченка від 26 серпня 1993 р. // Родинний архів письменника. 7. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 11 квітня 1946 р. // Родинний архів письменника. 8. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 27 квітня 1946 р. // Родинний архів письменника. 9. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 4 травня 1946 р. // Родинний архів письменника. 10. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 11 серпня 1946 р. // Родинний архів письменника. 11. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 22 серпня 1946 р. // Родинний архів письменника. 12. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 25 серпня 1946 р. // Родинний архів письменника. 13. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 3 жовтня 1946 р. // Родинний архів письменника. 14. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 21 жовтня 1946 р. // Родинний архів письменника. 15. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 29 жовтня 1946 р. // Родинний архів письменника. 16. **Гончар О.** Лист до Д.Білоуса від 15 листопада 1946 р. // Родинний архів письменника. 17. **Гончар О.** Лист до П.Панча від 25 лютого 1946 р. // Родинний архів письменника. 18. **Гончар О.** Лист до полковника Денисова // Літературна газета. – 1947, 1 травня. 19. **Гончар О.** Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К., 1991. 20. **Гончар О.** Щоденники: У 3 т. / Упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д.Гончар. – К., 2002. – Т. 1 (1943 – 1967). 21. **ДІМ, КП** – 170829 / АФД – 342. 22. **Жулинський М.** Олесь Гончар: творчість як доля / Гончар Олесь. Твори: У 12 т. – Т. 1. – К., 2001. – С. 5–34. 23. **Юренко О.** З берегів юності // Україна. – 1979. – №1. – С. 16–17.

Відомості про авторів

Акіншина Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Баранова Ганна Сергіївна – аспірантка кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бахмач Віктор Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Волинська Ольга Миколаївна – магістр української філології.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Король Олена Юріївна – аспірант кафедри теорії літератури та славістики Рівненського державного гуманітарного університету.

Кошак Олександр Михайлович – викладач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кулініч Тетяна Олександрівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Курило Людмила Миколаївна – старший викладач кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Лапко Олена Анатоліївна – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лапушкіна Наталія Павлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лошакова Олена Борисівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Меншій Аліса Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Патика Наталія Олександрівна – магістр української філології.

Пташник Лариса Анатоліївна – викладач Стахановського промислово – економічного технікуму.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Скнаріна Олена Юріївна – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Сунь Чжунся – Дацинський педагогічний університет, КНР.

Філоненко Софія Олегівна – кандидат філологічних наук, в. о. доцента кафедри української та зарубіжної літератури Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Цалапова Оксана Миколаївна – викладач кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Черкашина Тетяна Юріївна – асистент кафедри романо – германських мов Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шафоростов Андрій Володимирович – учитель комунального закладу „ЛНВК спеціалізована школа I ступеня – гімназія № 42 м. Луганська”, учитель англійської мови.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор – І. В. Мілева

Відповідальні за випуск:

проф. О. А. Галич,
доц. О. В. Скиба

Здано до складання 21.08.2006 р. Підписано до друку 21.09.2006 р.
Формат 60x 84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 23,1. Наклад 100 прим. Зам. № 308.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
"Альма-матер"
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.