

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

---

# НАУКОВИЙ ВІСНИК

МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ  
(літературознавство)

№ 1 (15)  
квітень 2015 р.

Внесено до Переліку фахових видань України  
галузі «Філологічні науки (літературознавство)»  
(наказ Міністерства освіти і науки України № 1528 від 29.12.2014 р.)

Миколаїв  
МНУ імені В. О. Сухомлинського  
2015

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського  
(протокол № 12 від 30.04.2015 р.)

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

- Ковпик С. І.** доктор філологічних наук, професор (ДВНЗ «Криворізький національний університет» Криворізький педагогічний інститут).  
**Михида С. П.** доктор філологічних наук, доцент (Кіровоградський державний педагогічний університет імені В. Винниченка).

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- Будак В. Д.** доктор технічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України; голова редакційної комісії;  
**Філатова О. С.** доктор філологічних наук, професор; головний редактор;  
**Підпригора С. В.** кандидат філологічних наук, доцент; відповідальний секретар.

**ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:**

- Майстренко М. І.** доктор філологічних наук, професор (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);  
**Коч Н. В.** доктор філологічних наук, доцент; (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);  
**Бондарева О. Є.** доктор філологічних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка);  
**Мусій В. Б.** доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова);  
**Погребна В. Л.** доктор філологічних наук, професор (Запорізький національний технічний університет);  
**Семенюк Г. Ф.** доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);  
**Ткачук М. П.** доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка);  
**Брузгене Р. А.** доктор гуманітарних наук, доцент (Університет імені Миколаса Ромериса, Вільнюс, Литва);  
**Барталіш Ю.** кандидат філологічних наук (Університет імені Бабеша-Бояї, Клуж-Напока, Румунія);  
**Гурдуз А. І.** кандидат філологічних наук, доцент (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського);  
**Старовойт Л. В.** кандидат філологічних наук, доцент (Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського).

**Н 34** **Науковий вісник** Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. С. Філатової. — № 1 (15). — квітень 2015. — Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. — 292 с.

У збірнику наукових праць вміщено статті з актуальних проблем теорії та історії літератури, компаративістики, сучасного літературного процесу. Розглядаються питання поетики літературного твору, нарративних стратегій, літературної герменевтики, жанрових систем тощо. Порушені літературознавчі проблеми ґрунтуються на широкому матеріалі української, російської, англійської, французької, американської, єврейської літератур.

У розділі «Рецензії» пропонуються відгуки про результати наукових досліджень українських літературознавців. Розділ «Архіви. Публікації» знайомить із архівними матеріалами І. Чендея, В. Перетца.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам-філологам.

# ЗМІСТ

---

АВКСЕНТЬЄВА Г. А.	Своєрідність поетики роману Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб» ..... 9
БИКОВА Т. В.	Художній вияв «внутрішньої драми» Гуцульщини у творах західноукраїнських письменників кінця XIX – початку XX століття..... 13
БІЛИЧЕНКО О. Л.	Місце «Спогадів» Надії Суровцової в українській жіночій мемуаристиці..... 19
БОНДАР Л. О.	«Шруба» Ярослава Верещака: шевченківський дискурс у контексті сучасного нарративу..... 23
ВІРЧЕНКО Т. І.	Історичне та критичне осмислення сучасної української літератури: досвід доктора Франка ..... 28
ГАРБАР І. О.	Сугестивна функція повтору у вступній промові адвоката (на матеріалі американського юридичного трилеру Джона Гришема 'Susamoge Row') ..... 32
ГОЛУБІШКО І. Ю.	Аналіз літературного твору в контексті міжвидових зв'язків ..... 38
ГОРБОЛІС Л. М.	Художнє відображення моделі «українець-тоталітарна система» в оповіданні Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско»..... 41
ГОРБОНОС О. В.	Літературна казка у творчому доробку О. Бодяньського: передісторія виникнення ..... 48
ГУРДУЗ А. І., КЕДИК В. В.	Логіка кольору в романах Дари Корній «Гонимарник» і Марії Ряполової «Бурецьвіт»..... 52
ДЕМЧИШИНА М. Г.	Івентність як визначальна ознака жанру новели (до постановки проблеми)..... 57
ІЛЬКІВ А. В.	Концепт «серце» в інтимних листах українських романтиків ..... 61
КЛЕЙМЕНОВА Т. В.	Жанрова та ідейно-тематична специфіка малої прози Івана Садового ..... 65
КОВПІК С. І.	Психопоетика «Автобіографії» Марка Черемшини..... 70
КОВТОНЮК Н. П.	Полісемантичний концепт «слова» в прозі Е. Андіївської ..... 74
КОЗЛОВ Р. А.	Європейський літературний канон 19 ст. за Іваном Франком (діалог «На склоні віку») ..... 79
КОЛОМІЄЦЬ Н. Є.	Художні надбання зрілого Середньовіччя та їх модифікація в добу Відродження ..... 83
КОНОВАЛОВА М. М.	Особливості часопросторової організації роману Уласа Самчука «На твердій землі» ..... 87
КОРЕНОВСЬКА І. Л.	Поетика роману-антиутопії Юрія Щербака «Час смертохристів: міражі 2077 року» ..... 91
КОРІВЧАК Л. Д.	Функціональність міфологеми дороги в ліриці М. Чернявського..... 94
ЛИМАН Д. Ю.	Українська література між Сходом і Заходом у рецепції Дмитра Донцова..... 97
МХИТАРЯН О. Д., ЯРЕМЕНКО С. А.	Специфіка художнього моделювання образів-антиподів у «Казці про калинову сопілку» О. Забужко ..... 101

НАСАЛЕВИЧ Т. В.	Феномен образу головної героїні роману Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервілів».....	104
НІКОЛОВА О. О.	Типологія псевдоморфних персонажів: теоретико-методологічний аспект дослідження .....	108
НОВИКОВ А. О.	Шевченко і театр.....	112
ОСЬМАК Н. Д.	Композиційно-сюжетні особливості малої прози Т. Бордуляка (на прикладі оповідання «Ось куди ми підемо, небого!..»).....	116
ПІДОПРИГОРА С. В.	Шевченко як пророк і чоловік: експериментальний дискурс роману «Легідний янгол смерті» А. Куркова.....	120
ПОГОРЕЛОВА А. Д.	Сакральні виміри «празького» тексту .....	124
РИМАР Н. Ю.	Змішано-змінні типи нарації в художній прозі Ніни Бічуї .....	129
РОДІОНОВА І. Г., ПОНОМАРЕНКО Ю. О.	Функціональні особливості мовлення персонажів повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала».....	135
РОДНИЙ О. В.	Амбивалентний характер смеха в руской демократической литературе XVII в. ....	139
РОМАНЕНКО О. В.	Львівська цивілізація у романі Юрія Винничука «Танго смерті».....	143
РОМАНОВА Е. И.	Роман П. Д. Боборыкина «Китай-город» в контексте натуралистической эстетики .....	148
РОМАНЮК Л. М.	Новаторство Олексія Коломійця в українській комедіографії .....	153
САНІВСЬКИЙ О. М.	Педагогічні аспекти творчості Т. Шевченка.....	157
САРДАРЯН К. Г.	Моральні імперативи творчості І. В. Жиленко.....	161
СВАЛОВА М. І.	Міфологічні маркери художнього світу Сергія Осоки .....	166
СЕМЧЕНКО К. В.	Інтерпретація біблійного жанру апокаліптики в поезіях Є. Маланюка .....	171
СЕРГЕЕВА И. С.	Система персонажей в романе «Остаться в живых» Николая Ванье .....	174
СИЗОНЕНКО Н. А.	Еволюція монаршого образу в історіографічній метапрозі Великобританії: від «державного» до «приватного» королівського тіла.....	180
СИТНИК О. В.	Особливості мовленнєвої «поведінки» протагоніста (на матеріалі малої прози першої третини ХХ століття).....	185
СУВОРОВА Л. К.	Семантика і функціонування поняття «концепт» у літературознавстві.....	190
ТКАЧЕНКО Т. І.	Структурні особливості «Старобутніх повісток» Ігоря Костецького.....	196
УРИСЬ Т. Ю.	Національна самоідентифікація ліричного героя у творчості Павла Вольвача .....	200
ФІЛАТОВА О. С.	Дитяча книжка в ідеологічній системі координат .....	204
ФІЛОНЕНКО С. О.	Любовний трикутник, фантом і докори сумління: адаптація формули зарубіжної кримінальної прози в повісті Андрія Кокотюхи «Поховання Аделі» .....	210
ФОМІНА Л. Г.	Модуси репрезентації ліричного суб'єкта в поезії шістдесятників .....	216
ХОМИЧ Ю. В.	Реалізація мовної гри в романі «Інтелігент» Л. Скрипника .....	221
ЧЕРНИШ А. Є.	Художня рецепція киеворуських тем і образів у літературі ХХ століття .....	225

ЧИК Д. Ч.	Поняття жанрової системи у сучасній літературознавчій теорії.....	230
ЧУЙ А. В.	Образ коханої в любовній ліриці Григорія Чупринки.....	236
ЧУЙ С. В.	Традиції класичного віршування у верлібрах Василя Слапчука (цикл «Притчі ополудні»).....	240
ШИМЧИШИН М. М.	Модернізм, нативізм і творення американської ідентичності початку ХХ століття.....	244
ШУЛИК П. Л.	Таргум як специфічний жанр єврейської літератури.....	250
ЯРОВЕНКО Т. С.	Степова тематика Яра Славутича: кінематографічні засоби рецепції.....	255
ЯЦКІВ Н. Я.	Готична традиція в романі братів Гонкурів «Пані Жервезе».....	258
РЕЦЕНЗІЇ		
БИКОВА Т. В.	Шляхи зростання сучасного українського літературознавства.....	265
ГАЙДУК С. Є.	Спогадове письмо ХХ століття в українському вимірі.....	268
КОВПІК С. І.	«Мала» проза 1920–1960-х років: новий погляд.....	271
НАУМЕНКО Н. В.	Постать духовного діяча в художній системі українського письменства.....	272
АРХІВИ. ПУБЛІКАЦІЇ		
ЙОЛКІНА Л. В.	Роль В. Перетца у формуванні й функціонуванні української академії наук перших десятиліть ХХ ст. ....	275
КІРАЛЬ С. С.	«...Моя любов до Закарпаття не заважає мені любити всієї української землі...»: листи І. Чендея до К. Волинського.....	280
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....		288

# CONTENTS

---

AVKSENTYEVA G.	The Originality of Poetics of the Novel «Hetman's Treasure» by Yu. Mushketyk .....	9
BIKOVA T.	Artistic Manifestation of «Inner Drama» of Hutsulshchyna in the Works of Western Ukrainian Writers of the Late XIX – Early XX Century .....	13
BELICHENKO O.	The Place of «Memories» by Nadia Surovtsova in Ukrainian Female Memorialistic .....	19
BONDAR L.	«The Shrub» by Yaroslav Vereshchak: Shevchenko's Discourse in the Context of Modern Narrative.....	23
VIRCHENKO T.	Historical and Critical Understanding of Modern Ukrainian Literature: the Experience of Dr. Franko.....	28
HARBAR I.	Suggestive Function of Repetition in Attorney's Opening Statement (Based on Material of American Legal Thriller «Sycamore Row» by John Grisham).....	32
GOLUBISHKO I.	The analysis of Literary Work in the Context of Interspecific Relationships.....	38
GORBOLIS L.	Artistic Reflection of the Model «Ukrainian-Totalitarian System» in the Story «Meeting in San Francisco» by E. Kononenko.....	41
GORBONOS O.	Literary Tale in O.Bodyanskiy's Creative Heritage: the Background of Origin.....	48
GURDUZ A., KEDYK V.	The Logic of Colour in the Novels «The Persecutor of Clouds» by Dara Korniy and «Buretsvit» by Marya Ryapolova .....	52
DEMCHISHINA M.	Eventfulness as a Defining Characteristic of the Novellas Genre (to The Problem Statement).....	57
ILKIV A.	The «Heart» Concept in the Intimate Letters of Ukrainian Romantics .....	61
KLEYMENOVA T.	Genre and Ideas and Thematic Peculiarities of Short Prose by Ivan Sadovy.....	65
KOVPIK S.	Psycho poetic of «Autobiography» by Marko Cheremshyna .....	70
KOVTONIUK N.	The Polysemous Concept of Word in the Prose by Emma Andievska.....	74
KOZLOV R.	European Literary Canon of the 19th Century by Ivan Franko (Dialogue «On the Edge of the Age») .....	79
KOLOMIETS N.	The Artistic Heritage of the Late Middle Ages and the Modifications in the Period of the Renaissance.....	83
KONOVALOVA M.	The Peculiarities of Chronotope Organization of the Novel by Ulas Samchuk «On the Solid Ground» .....	87
KORENOVSKA I.	Poetics of Yury Shcherbak's Antiutopia Novel «Age of Smertohrysts: Mirages of 2077th Year» .....	91
KORIVCHAK L.	Functionality Mythologies of Road in Lyrics by N. Cherniavsky.....	94
LYMAN D.	Ukrainian Literature between East and West in the Dmytro Doncov's Reception .....	97

MKHYTARIAN O., YAREMENKO S.	Specificity of Art Modeling Images of Antipodes in «The tale of Kalyna Flute» by O. Zabuzhko .....	101
NASALEVICH T.	Main Heroine Image Phenomenon in the Novel of T.Hardy «Tess of the D'Urbervilles» .....	104
NIKOLOVA O.	Typology of Pseudomorphic Characters: Theoretic-Methodological Aspects of Study .....	108
NOVYKOV A.	Shevchenko and Theater .....	112
OSMAK N.	Composite and Plot Peculiarities of t. Bordulyak's Short Fiction (on Example of the Story «Here We Will Go, My Niece») .....	116
PIDOPRYGORA S.	Shevchenko as a Prophet and a Men: Experimental Discourse of Novel «Gentle Angel of Death» By A. Kurkov .....	120
POGORELOVA A.	Sacred Dimension of «Prague» Text .....	124
RYMAR N.	Mixed-Variable Types of Narration in Prose by Nina Bichuya .....	129
RODIONOVA I., PONOMARENKO Ju.	The Functional Features of Speech of the Characters in the Story by Olga Kobyljanska «On Sunday Early Dig Herb» .....	135
RODNYI O.	Ambivalent Laughter in XVII Century Russian Democratic Literature .....	139
ROMANENKO O.	Lviv Civilization in the Novel of «Tango of Death» by Yuriy Vinnichuk .....	143
ROMANOVA E.	«Kitay-gorod» by P. Boborykin in the Context of Naturalistic Aesthetics .....	148
ROMANUK L.	Innovations of Oleksiy Kolomiets In Ukrainian Comediography .....	153
SANIVSKYI O.	Pedagogical Aspects of T. Shevchenko`s Works .....	157
SARDARYAN K.	The Moral Imperatives of Iryna Zhilenko's Atr Work .....	161
SVALOVA M.	Mythological Markers of the Artistic World of Serhii Osoka .....	166
SEMCHENKO K.	Interpretation of Apocalypse Biblical Genre in Poetry of E. Malanyuk .....	171
SERGIEIEVA I.	The System of Characters in the Novel «Wolf» by Nicolas Vanier .....	174
SYZONENKO N.	Evolution of King's Image in British Historiographic Metsfiction: from «State» to «Private» Royal Body .....	180
SYTNYK O.	The Pequiliarities of Protagonist's Speech «Behaviour» in Modernistic Short Stories .....	185
SUVOROVA L.	Semantics and Functioning of Notion «Concept» in Literary Criticism .....	190
TKACHENKO T.	The Structural Features of the «Bygone Tales» by Ihor Kostetsky .....	196
URYS' T.	National Selfidentification of the Lyrical Hero in the Poetry by Pavlo Volvach .....	200
FILAROVA O.	Children's Book in the Ideological Coordinate System .....	204
FILONENKO S.	Love Triangle, Phantom and Remorse: Adaptation of Foreign Crime Fiction Formula in the Story by Andriy Kokotiukha «Burial of Adel» .....	210
FOMINA L.	Modus of Representation of Lyrical Subject In The Poetry Of Sixties .....	216
KHOMICH Y.	Implementation of Language Play in the Novel by L. Skrypnyk «Inteligent» .....	221
CHERNYSH A.	Art Reception Kievan Rus' Themes and Images in the Literature of the Twentieth Century .....	225

CHYK D.	The Concept of Genre System in Modern Literary Theory.....	230
CHUY A.	The Character of the Beloved Woman in the Love Lyric of Grigoriy Chuprinka.....	236
CHUY S.	Classical Versification Traditions In Vasyl Slapchuk's Free Verses («Midday Parables» Cycle).....	240
SHYMCHYSHYN M.	Modernism, Nativism and the American Identity of the Beginning of the 20th Century.....	244
SHULYK P.	Targum as a Specific Genre of Jewish Literature.....	250
YAROVENKO T.	Steppe Subject of Yar Slavutych: Cinematographic Means of Reception.....	255
YATSKIV N.	Gothic Tradition the Novel of the Goncourt Brothers «Madame Gervaisais».....	258
REVIEWS		
BIKOVA T.	The Way of Growth of Ukrainian Literary Criticism.....	265
GAJDUK S.	Memoir Writing of the XX-th Century in Ukrainian Dimension.....	268
KOVPIK S.	«Small» Prose of 1920–1960's: a new look.....	271
NAUMENKO N.	Clerical Figure in the Artistically System of Ukrainian Writings.....	272
ARCHIVES. PUBLICATION		
YOLKINA L.	The role of V. Peretz in the formation and functioning of academy of science of ukraine at the first decades of twentieth century.....	275
KIRAL' S.	«...My Love for Transcarpathia doesn't Stand in the Way of Loving the Whole Ukrainian Land...»: I. Chendey's letters to K. Volyns'kyi.....	280
INFORMATION ABOUT THE AUTHOR.....		288



УДК: 82.0+124.5+82-31(09)

**Г. А. АВКСЕНТЬЄВА**

м. Одеса

skarlet89@mail.ru

## СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «ГЕТЬМАНСЬКИЙ СКАРБ»

*У статті здійснено аналіз поетики роману Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб». Досліджено жанрову специфіку твору. Увагу зосереджено на таких рисах поетики, як: психологізм, філософізм, контраст та образи-символи; з'ясовано місце пейзажу в композиції аналізованого твору.*

*Ключові слова: поетика, психологізм, жанр, контраст, пейзаж.*

Поетикальний аналіз художнього тексту є невід'ємною складовою літературознавчого дослідження художніх творів у цілому. Щодо проблем поетики маємо цілий ряд теоретичних розвідок Арістотеля, Н. Буало, М. Довгалевського, О. Веселовського, В. Домбровського, Ю. Тинянова, Б. Томашевського та ін. Поняття «поетика» досить широке, до нього звертаються, досліджуючи художній текст, творчість окремо взятого письменника та літературознавчий напрям. Як правило, більшість досліджень стосується поетики творчості окремо взятого письменника. Приміром, поетику раннього П. Тичини досліджував Г. Клочек [6], М. Гуменний – поетику прози О. Гончара [4], В. Агеева досліджувала поетику В. Домонтовича [1].

Автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів наголошує, що «...поетика більш зосереджена на вивченні, крім конкретних сегментів твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета, стосується не лише об'єктивних властивостей певних текстів, а і його рецепції, постаючи водночас об'єктом та суб'єктом дослідження» [11, 233]. Термін «поетика» є багатозначним. У запропонованому визначенні помічаємо розуміння його як у широкому, так і у вузькому значеннях.

На думку Г. Клочека, «компонентний аналіз» поняття «поетика» показує, що воно містить такі постійні смисли: 1) «художність», 2) «система творчих принципів», 3) «художня форма», 4) «цілісність», «системність», 5) «майстерність письменника» [8, 11]. Дослідник у монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» наголошує: «Проникнення у твір, наділений невичерпальністю смислів,

може бути успішним лише за умови максимальної сконцентрованості на досягненні «вічної таїни художності» – на тому, що є його сутністю. Йдеться про необхідність зосереджено розглядати його поетику як систему прийомів, що генерують художню енергію» [7, 28]. У монографії літературознавець акцентує увагу на такій рисі поетики, як художність.

М. Кодак у монографії «Поетика як система» визначає п'ять аспектів поетики художнього твору, серед яких: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація [9, 10–11]. Таким чином, поняття художності конкретизується на жанрово-композиційному, хронотопічному рівнях. Важливими показниками стають засоби розкриття внутрішнього світу персонажа та нарація у творі. Саме ці чинники є визначальними під час дослідження поетики окремого художнього тексту.

Мета нашої статті передбачає детальне вивчення й аналіз поетики історичного роману відомого українського письменника Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб». Слід зауважити, що творчий доробок митця досить різноманітний як на жанровому, так і тематичному рівнях, проте серед його творів помітно виділяються романи та повісті на історичну тему: «Семен Палій», «Гайдамаки», «Яса», «Гетьманський скарб», «Прийдімо, вклонімося...», «На брата брат», «Погоня», «Останній гетьман», «Ніч без світання». Історична проза письменника привернула значну увагу науковців. Зі всього масиву літературознавчих публікацій варто виділити монографію Л. Федоровської «Романи Ю. Мушкетика», дисертації О. Проценко «Еволюція українського історичного роману дев'яностих років ХХ століття», Н. Горбач «Історична проза Юрія Мушкетика»,

Л. Ромас «Художнє осмислення національної самосвідомості в історичній прозі Юрія Мушкетика»; наукові розвідки Н. Кливняк, П. Кононенко, Т. Конончук, Н. Павлюк, К. Пастушенко, В. П'янова, Ф. Кейди та ін. Однак, багатогранність авторського таланту зумовлює все нові та нові дослідження його творів. Особливе зацікавлення викликає роман письменника «Гетьманський скарб», «...присвячений трагічній долі України і її гетьмана Павла Полуботка під кормигою Петра І» [12, 5], що посідає помітне місце в українській літературі ХХ ст. Авторський задум роману ґрунтується на достовірному фактичному матеріалі, про що свідчить наявність у ньому реальних історичних постатей та подій. З цього приводу дослідниця Л. Ромащенко зазначає: «Сюжетна основа й окремі епізоди роману «Гетьманський скарб» дозволяють припустити, що Ю. Мушкетик детально ознайомився з нарисом М. Василенка, як і з розвідкою Костомарова» [17, 149], проте факти, документи та дійсні події подаються митцем згідно із законами художнього перетворення дійсності.

Основним архітектонічним компонентом твору є використання прийому подорожі, що допомагає письменникові розширити сюжетні рамки роману, показати персонажів у процесі становлення їх особистостей. Літературознавець М. Бахтін, характеризуючи мотив дороги у художньому творі, наголошував: «Вага хронотопу дороги в літературі величезна: мало який твір обходиться без якихось варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги й подорожніх зустрічей і пригод» [2, 248]. І хоча дорога – «...то завжди втома, й безхарчів'я, і непевність, і невідомість попереду, й небезпека, але й воля» [13, 192], проте вона, у більшості випадків, стає принципом життя героїв.

Жанрову специфіку аналізованого твору досить точно визначила та обґрунтувала науковець К. Пастушенко: «...якщо «Я, Богдан» – монолог-сповідь, то «Гетьманський скарб» – монолог-оповідь» [16, 94]. До того ж для роману характерні пригодницькі елементи, що допомагають авторові ввести в канву «Гетьманського скарбу» чималу кількість другорядних персонажів. Через те, що дія роману представлена як оповідь канцеляриста Івана Сулими, то найхарактернішою рисою

роману є психологізм, формою вираження якого є внутрішній монолог.

Визначальною для роману «Гетьманський скарб» є наявність авторських відступів філософського та історичного характерів, які допомагають не лише створити певний настрій, але й розкрити авторську позицію щодо зображуваних подій, характерів, увести читача в історичну атмосферу відтвореної епохи (читання забороненої у Московії книги Корба, яка проливалася зовсім інше світло на постать царя Петра І та його попередників; коментар щодо історії міста Чернігів). Варто зазначити, що герой твору – Іван Сулима – постійно розмірковує над сутністю основ буття, його загальними категоріями (щастя, кохання, смерть), різноманітними морально-етичними принципами життя: «Що важливіше для людини, для її спокою, порядку, добробуту? Найчастіше пристрасті розпалюються навколо речей, навколо маєтностей, і вже потоптано все: справедливість, істину, совість. Виходить, міра людини – це річ. Так насправді, а всі кажуть, що міра людини – совість. Але її міра – це й підлість і страх. Міра людини – це доброта, але й лють. А ще – розум. Але й він буває всіляким. Мір багато, а людина одна. Й сказати, чого в ній більше, дуже важко» [13, 204]. Роздуми інших героїв – Павла Полуботка, Петра І, Уляси, Милі тощо – передаються митцем опосередковано, через сприйняття Івана Сулими, який є головним оповідачем та спостерігачем зображуваного.

Усі ці чинники дають підстави визначити роман «Гетьманський скарб» як історико-пригодницький, філософсько-психологічний твір.

Як зазначалося вище, оповідь у романі ведеться від імені протагоніста Івана Сулими, домінує форма внутрішнього монологу. «Монологіві оповідача, – стверджує дослідниця К. Пастушенко, – притаманна складна структура, складовими якої є пейзажі, портретні характеристики, діалоги, полілоги, інтер'єри» [16, 98]. Психологічно вмотивованими є портретні характеристики. У змалюванні образів Петра І та гетьмана Павла Полуботка провідним художнім засобом є контраст. Автор постійно протиставляє цих двох персонажів: «...стояли вони один насупроти другого, Петро і Павло, грішні, як і всі люди, та не

однаковою мірою» [13, 104]. Цар Петро постає перед читачами жорстоким тираном: «Він же все робить не добром, а злом! Та ще й яким злом ступає по християнських трупах, заливає кров'ю свої і чужі землі» [13, 306]. «Високий, пукатий, двоногий, рум'яний з морозу, вистрибнув з саней, застукотів чоботиськами по сходах...» [13, 92] – неодноразове підкреслення письменником художньої деталі «чоботиська» надає образу Петра негативної конотації. На противагу цареві гетьман Полуботок «...чистий перед собою і Богом. Обрав путь тернисту в ім'я народу свого» [13, 388]. Дослідниця Н. Кливняк, аналізуючи роман, наголошує на тому, що «...«Гетьманський скарб» Ю. Мушкетика – це перший роман, у якому образ Павла Полуботка постав історично достовірним» [5, 17].

До слова, в історичному доробку Ю. Мушкетика важливе місце посідає образ природи. Пластичні та розлогі образи природи, у більшій мірі, є визначальними для роману «Яса», тоді як у «Гетьманському скарбові» переважають лаконічні пейзажні замальовки, для створення яких автор використовує досить широкий спектр художніх засобів: одоративні та акустичні засоби (квіти «...пахли медяно, п'яно, їх запах поглинав усі інші...» [13, 130]); уособлення, епітети («...Стояли погожі дні дозрілого літа. Вишні бризкали з-за плотів червоними іскрами, осипалися півонії в палісадниках, молоді голуби перекидалися в голубій блакиті» [13, 267]); психологічний паралелізм («Дозрівають у садах яблука, місяць сріблом землю заливає... Дихай, радуйся, живи. Не радується! Для чого жити?» [13, 285]), порівняння, метафори («Великі чорні тучі козацькими шапками стоять на овиді й сунуть на нас. Знову буде сніговиця» [13, 300]) тощо.

Однак функціональне навантаження пейзажу в романі набагато вагомніше, ніж просто опис місцевості та художнє «оздоблення» зображеної події: він є провідним засобом психологічного аналізу, адже, як наголошував Г. В'язовський, пейзаж спрямований на «...відтворення психологічних станів і процесів, що характеризують емоційний і інтелектуальний світ персонажів. Це стосується абсолютно всіх творів, незважаючи на тематику» [3, 109]. В аналізованому творі пейзажні образи допомагають якнайточніше передати

внутрішній стан персонажів. Так, для Івана Сулими після смерті матері навколишня дійсність втрачає свої барви: «Тоді вийшов у широкий, оступлений хлівами, конюшнями, коморами, клунями, двір, а далі в сад. Цвіли в місячному сяйві мертвим цвітом сливи...» [13, 14]. Несумісним є контраст між красою квітучого дерева й епітетом «мертвий». Але саме цей парадокс передає трагедію втрати головного персонажа. Така психологічна сутність оксюморону «мертвий цвіт».

А коли Іван Сулима потрапляє у скрутну ситуацію, він сприймає оточуючий світ досить похмуро: «І поле, і ліс, і горлиці видалися мені чорними, чорний кінь тягнув чорного воза, за возом ішли чорні люди...» [13, 166]. Надмірне повторення чорного кольору передає градацію напруження протагоніста, який перебуває у меланхолічному, пригніченому стані, реальність навіть йому смуток та самотність.

Психологічна насиченість твору пов'язана із виокремленням у ньому певних екзистенційних категорій: смуток, страх, смерть, самотність, туга тощо, серед яких екзистенціаль самотності є домінуючим. Іван Сулима неодноразово називає себе самотником, тримається осторонь від інших людей, тому що «...ще не сягнувши дорослого віку, зазнав тяжких втрат, спізнав через мачуху, через товаришів-спудеїв жорстокостей світу й жив самотником, поклавши раз і назавжди триматися подалі од всіх його баб і несправедливостей» [13, 15]. Дослідниця творчого доробку письменника Н. Павлюк стверджує: «Герої історичної прози Ю. Мушкетика, у більшості випадків, перебувають у стані внутрішньої самотності, ставши на шлях самовідчуження та занурення у глибини власної екзистенції» [15, 71]. Так само й Іван Сулима, зосередившись на власних стражданнях (смерть матері, втрата батька, вимушена розлука з коханою), неодноразово замислюється над сенсом свого існування, адже основою екзистенціалізму є з'ясування змісту людського буття, відповідь на сакраментальне й найголовніше питання: чи варте життя того, щоб його прожити? І якщо так, то чим наповнити своє існування, щоб воно було цілісним, по-справжньому людським?

Іван пройшов тривалий шлях усвідомлення свого призначення, тоді як інший герой роману – гетьман Павло Полуботок – з самого

початку своєї громадянсько-політичної діяльності й до останнього подиху не відступився від свого найголовнішого завдання – вірою та правдою служити рідному краю: «Понад той скарб – Україну – більшого немає» [13, 414]. Крім того, у творі через наскрізний символічний образ скарбу реалізується всезагальна духовна цінність – любов до рідного краю. Навколо скарбу Павла Полуботка (матеріального, з одного боку, та духовного, з іншого) розгортається сюжет роману. Така одночасна колізія суспільно-політичної та морально-етичної проблем визначає головний конфлікт аналізованого твору, адже, як вважає літературознавець Ю. Ковалів, конфлікт – «це зіткнення протилежних поглядів та інтересів, напружена боротьба, загострення суперечностей, що творять основу сюжету художнього твору і співвіднесені з його композицією» [10, 520]. У романі акцент здійснюється на об'єктивному розкритті домінуючого конфлікту, що зумовило логічну розв'язку роману, коли на запитання царя: «Де твоє золото? Де твій скарб?» [13, 409] ув'язнений гетьман відповів: «Тут. – Довга суха рука показала на серце. – Тут він, зі мною, найбільший мій скарб – Україна. За неї приймаю муки, за неї прийму й смерть. Сього скарбу ні ти, ні твої посіпаки нинішні та прийдешні не заберуть ніколи» [13, 409–410]. Автор чітко окреслює стійку громадянсько-політичну позицію Полуботка, робить його образ патріотично наповненим, тому що «...в усіх наших історичних працях останніх десятиліть...» гетьман поданий в дещо негативному ключі. «Й жодного слова про те, що йому боліло, що в його серці плакала Україна, що задля неї він свідомо пішов на тортури, на смерть» [14, 3] не було сказано.

Отже, роман Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб» є історико-пригодницьким, філософсько-психологічним твором, поезику якого визначають такі риси, як: пригодницька фабула, екзистенційні мотиви, хронотоп дороги, різноманітні засоби психологізму (оповідь від першої особи, внутрішній монолог, жести, міміка, психологічні портретні та пейзажні деталі), контрасту, символічні та колористичні образи. Важливим сюжетоорганізуючим чинником є пейзаж, який виконує обставинно-естетичну, психологічну та культурно-історичну функції. Загалом, аналізований ро-

ман продовжує традиції української історичної прози, але є новаторським на жанровому, ідейно-тематичному та образному рівнях, що зумовлює подальше дослідження цього тексту.

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеева. — К.: Факт, 2006. — 432 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1990. — 541 с.
3. В'язовський Г. Світ художньої літератури: [дослідження] / Г. В'язовський. — К.: Дніпро, 1987. — 252 с.
4. Гуменний М. Поетика романного жанру Олеса Гончара: проблеми типологій: [монографія] / М. Гуменний. — К.: Акцент, 2005. — 240 с.
5. Кливняк Н. Майстер історичної прози / Н. Кливняк // Історико-літературний журнал. — Одеса: Астропринт, 2004. — № 10. — С. 11—17.
6. Ключек Г. «Душа моя сонця намріяла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» П. Тичини / Г. Ключек. — К.: Дніпро, 1986. — 367 с.
7. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: [монографія] / Г. Ключек. — К.: Академвидав, 2013. — 256 с.
8. Ключек Г. Так що ж таке поезика? / Г. Ключек // Поетика / [За ред. В. С. Брюховецького]. — К., 1992. — С. 5—16.
9. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис / М. Кодак. — Луцьк: Твердиня, 2010. — 176 с.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. — К.: Академія, 2007. — Т. 1. — 608 с.
11. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. — К.: Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.
12. Мишанич О. Прочитайте тую славу...: [передмова] / О. Мишанич // Мушкетик Ю. Гетьманський скарб. — К.: «Спалах» ЛТД, 1993. — С. 5—8.
13. Мушкетик Ю. Гетьманський скарб: [роман] / Ю. Мушкетик. — Харків: Фоліо, 2007. — 415 с.
14. Мушкетик Ю. Павло Полуботок / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. — 1990. — № 20. — 17 травня.
15. Павлюк Н. Мотив самотності в історичній прозі Ю. Мушкетика // Магія художнього слова Олеса Гончара: Матеріали VIII всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Гончарівські читання» (23 квітня 2013 р.) — Одеса: П Н П У ім. К. Д. Ушинського, 2013. — С. 69—73.
16. Пастушенко К. Монолог як засіб психологізму у романі Ю. Мушкетика «Гетьманський скарб» / К. Пастушенко // Історико-літературний журнал. — Одеса: Астропринт, 2008. — № 15. — С. 92—100.
17. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної історичної прози: Основні напрями художнього руху: [монографія] / Л. Ромащенко. — Черкаси: Вид-во ЧДУ імені Богдана Хмельницького, 2003. — 388 с.

G. AVKSENTYEVA  
Odesa

**THE ORIGINALITY OF POETICS OF THE NOVEL «HETMAN'S TREASURE»  
BY YU. MUSHKETYK**

*The features of poetics of the novel «Hetman's treasure» by Yu. Mushketyk are analyzed in the article. The genre specific of work is investigated. The attention is focused on the following terms of poetics as psychology, filosofizm, contrast and symbolic images. The place of the landscape in the composition of the novel is learnt.*

*Key words: poetics, psychology, genre, contrast, landscape.*

Г. А. АВКСЕНТЬЕВА  
г. Одесса

**СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ РОМАНА Ю. МУШКЕТИКА «ГЕТМАНСКОЕ СОКРОВИЩЕ»**

*В статье осуществлен анализ особенности поэтики романа Ю. Мушкетика «Гетманское сокровище». Исследована жанровая специфика произведения. Внимание сосредоточено на таких чертах поэтики, как психологизм, философизм, контраст и образы-символы. Выяснено место пейзажа в композиции анализируемого произведения.*

*Ключевые слова: поэтика, психологизм, жанр, контраст, пейзаж.*

*Стаття надійшла до редколегії 23.03.2015 р.*

УДК 821.161.2–31.09

**Т. В. БИКОВА**

м. Київ

nanan@meta.ua

## **ХУДОЖНІЙ ВІЯВ «ВНУТРІШНЬОЇ ДРАМИ» ГУЦУЛЬЩИНИ У ТВОРАХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті на матеріалі малої прози Марка Черемшини та І. Франка про життя і побут гуцулів досліджується особливий художній світ Гуцульщини початку ХХ століття, позначений стражданнями і драматичною рефлексією, доводиться думка, що використовуючи принцип «заглядання у душу персонажа», письменники прагнуть відшукати зовнішні чинники соціальної, моральної, особистісної й національної деградації героя.*

*Ключові слова: Гуцульщина, художній текст, внутрішня драма, знімання масок, поетика.*

На початку ХХ століття у світовій літературі склалася помітна тенденція зображення Гуцульщини як чарівного гірського краю з екзотичним життям і побутом. Романтична міфологізація Гуцульщини в літературі на межі ХІХ–ХХ століть була спричинена великою кількістю науково-етнографічних і краєзнавчих праць іноземних дослідників А. Бельовського, М. Дові, О. Кольберга, Ф. Кайндля, Ю. Коженювського, К. Францопа, Г. Цбіндена. Починаючи з перших розвідок Б. Гакета, К. Мілевського, В. Поля чимало письменників зацікавилися цим краєм, який уразив їх своєю відмінністю від звичайного світського, міського життя. Гуцульщина зацікавила багатьох дослідників, передусім, матеріальним світом. Для мешканця «старої» Європи світ Карпат зача-

ронував своєю незвичайністю, таємничістю, сформованою в результаті стереотипного уявлення про життя горян. Однак їх внутрішній світ, особливості характеру, взаємодія з довкіллям залишалися поза увагою, адже таку Гуцульщину, позбавлену романтичного замилювання, могли показати у творах лише ті митці, які безпосередньо внутрішньо були пов'язані з цим гірським краєм. Така неекзотична Гуцульщина, яка «зосереджує увагу на стражданні гуцула, на його внутрішній драмі, а також на бунті, що постульований його натурою та конфліктом з новітнім світом, що загрожує цілій гуцульській культурі занепадом та вирожденням» [2, 9], постає у більшості творів українських письменників першої третини ХХ століття. Отже, дискурс Гуцульщини початку

XX століття презентує два погляди на гуцульське життя, які є взаємодоповнювальні, адже створюють разом об'єктивну картину відображення «поєднання непоєднуваного» в гуцульській душі і дають повноцінне уявлення про взаємодію внутрішнього світу гуцула з потребами того часу, особливості цивілізаційного впливу на матеріальну культуру Гуцульського краю.

Своєрідними художніми варіаціями «знімання масок» з екзотичної Гуцульщини першої третини XX століття стають прозові твори Лесі Верховинки, М. Козоріса, К. Малицької, М. Матіїва-Мельника, В. Стефаніка, І. Синюка, І. Франка, Д. Харов'юка, Г. Хоткевича, Марка Черемшини та ін. У силу особливостей стилю кожного письменника, Гуцульщина як текст презентована в їх творах про життя і побут гуцулів особливим художнім світом, позначеним стражданнями і драматичною рефлексією. Своєрідний спосіб «знімання» масок запропонований у прозі Марка Черемшини. Його творчість у контексті вивчення гуцульської проблематики розглядали І. Денисюк, О. Гнідан, Н. Гуйванюк, В. Засенко, В. Лесин, Б. Мельничук, Р. Піхманець, С. Хороб та ін., однак окремим предметом наукового вивчення варіативні складові «знімання масок» з екзотичного буття краю не ставали. Тому наше наукове зацікавлення є виправданим і актуальним, адже саме завдяки творам Марка Черемшини маємо художнє відображення життя Гуцульщини в усіх його вищезазначених аспектах.

Зображаючи край у трьох часових проекціях – Гуцульщина перших років XX століття (збірка «Карби»), часів Першої світової війни (збірка «Село вигибає», цикл «Парасочка»), повоєнна Гуцульщина (збірка «Верховина»), Марко Черемшина прагне донести до читача свій погляд на сучасну йому Гуцульщину. Починаючи з першої збірки «Карби», автор «заглядає у душу» гуцулові, а акцентуванням соціальної й моральної деградації прагне відшукати зовнішні чинники такого ставлення до життя самого персонажа. Крізь призму гіркої іронії в новелах «Святий Николай у гарті», «Основини» відчувається «гуцульський» погляд селянина на причину власного зубожіння.

Герой новели «Святий Николай у гарті», щоб урятувати залишки свого майна, вимуше-

но вдається до своєрідної «гри у схованки», в якій беруть участь усі члени родини. Відповідно до умов гри перший етап, «заховування», відбувається достатньо швидко, діалогічна мова тексту сприяє зростанню темпу оповіді, тому авторські коментарі стосуються тільки моменту появи ексекютора в хаті Курила Сівчука. У сцені пошуку майна ексекутором гуцули зображені морально сильними і здатними навіть за такої ситуації сприймати події крізь призму іронії (відчувається вищість гуцульського сприйняття світу за виставкову бруталність ексекютора, який презентує тодішню владу). Емоційна тональність новели, сповнена гуцульського іронічного погляду, набуває апогею в момент знаходження ексекутором «цінного» артефакту – старого образу святого Миколи. У сцені його віднайдення знов у своєрідному «виграші» залишається постать гуцула, який, незважаючи на велику втрату (адже образ ексекютор забирає), здатний бути гречним і уважним до збирача майна. Однак, попри високі моральні якості, гуцул безправний, оскільки не має чим віддати гроші, а отже, може втратити й останнє – свою хату. Образ гуцульської хати має символічне значення в новелі: для гуцула це символ внутрішньої гармонії, спосіб єднання з Усесвітом, це особистий світ, цінніший за віру й її атрибутику. Тому й важко Сівчукам, коли вони втрачають ікону, однак це не є для них свідченням утрати віри, адже можна «вклякнути... й скласти ручки» до того самого місця, де стояв образ, а втратити хату з її ментальною енергетикою – найстрашніше лихо для гуцульської родини. Нехай і Святий Николай залишається «у гарті», як іронічно-правдиво пояснили своїм дітям ситуацію з забиранням ікони святого Сівчуки, однак, і перебуваючи там, він залишається їх охоронцем, який вартує їх тимчасову родинну гармонію, адже загрози, що «хата піде на ліцитацію», родина не оминула.

Саме соціальних чинників треба шукати у причинах моральної деградації гуцульського села, виведеного на сторінках новел Марка Черемшини «Більмо», «Зведениця», «Злодія зловили». Змушений віддати багатому і розпусному панові в найми свою доньку-каліку Анничку гуцул Тимофій. Незважаючи на чутки про панських зведениць, батьки дівчини щиро радіють, адже можуть хоча б тимчасово

«прилаштувати» своє старшу доньку, а велика гуцульська родина не матиме ще одного рота. Сцена купівлі молодої дівчини за «футраш і убрание» сповнена подвійного символічного змісту. З одного боку, стає зрозуміло істинні почуття гуцулів, які вбачають у власній дитині елемент заробку для родини. Нехай тимчасово, але вона може принести матеріальну користь. Через фізичний ефект – більмо на оці їй ніхто не візьме за дружину, а отже, єдиний спосіб «прилаштувати» її – це відправити у служниці до пана. Про моральні межі такого вчинку в тодішньому середовищі гуцулів не йдеться: родина радіє такій нагоді, включаючи й менших дітей. Матеріальна вигода бере угору над «здоровим глуздом» у сприйнятті самого моменту. Однак, з іншого боку, не можна стверджувати, що батьки зневажливо ставляться до доньки – вони її люблять понад усе. Таке ставлення до доньки-каліки відчувається в розмові її батька з кумом, у настановах матері, як треба себе поводити у пана, та й в останній сцені прощання з донькою, поряд із проявом родинної радості, відчувається її турбота і переживання. Подвійне ставлення до «вчинку» гуцула Тимофія висловлює й «село». Через діалогічне мовлення передає автор гуцульське розуміння причин такого аморального (з загальнолюдської позиції) вчинку. Крізь іронічні зауваження і насміхання бадіків зображено дійсно тяжке тодішнє становище сільської родини. Гуцули іронізують і водночас в унісон радіють і співчують родині Тимофія: «Таже вона там у гараздах буде, та й ше одєжину даст; коби лишень не заздрів більма, бо відрідіт – та й пропало» [4, 120]. Такий складний взаємозв'язок різних за тональністю виявів внутрішніх емоцій передає неоднозначність у ставленні як гуцулів, так і самого письменника до «вчинку» Тимофія, який можна було б оминути, якби героєві не треба було «Манашковому лифу заплатити», тобто в цьому разі лише соціальний аспект впливає на саме таку оцінку «села» вчинку головного героя.

Про те, що оцінка «села» буде значно жорсткіша, ніж на це заслуговує його мешканка, зазначається в новелі «Зведениця». Крізь потік свідомості зведеної паном дівчини, яка вертається до рідного села з маленьким сином на руках, осмислюється сутність мораль-

ної трагедії героїні. Традиційна історія покритки набуває нового символічного змісту за рахунок уведення в текст трьох оцінювальних суджень «учинку» дівчини. У власних виправданнях вона шукає порятунку, адже розуміє, що мешканці села відповідно до традиційно усталеного негативного сприйняття покритки та її «копила, байстрюка» виявлять моральну жорстокість. Відтворенням у своїй уяві сцен каяття перед селом, парубками і дівчатами та батьками, героїня прагне «відтягнути» неминучість настання цих подій, вона «гей підвалена птаха, боїться». Через зорові і слухові образи письменник передає часову пролонгованість, відтягує момент настання події. Тому й кування зозулі, як пісня-проголошення тяжкої нещасливої долі героїні, звучить тричі, насамкінець посилюється плачем дитини. Зорові образи суттєво доповнюють картину відображення внутрішнього світу героїні, для якої щастя в майбутньому немає: «Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде... Вітер шумить» [4, 92]. Тому, проживаючи в уяві весь біль, якого зазнає в рідному селі, героїня вважає за єдиний порятунок «глибокого плеса шукати».

На типовість такої ситуації й можливий із неї вихід указує манера подання внутрішньої сповіді героїні, відсутність опису самої події та імені героїні. Для письменника такі деталі не є важливими, адже в новелі відображено не авторську оцінку подій, а типове ставлення суспільства до «пропащої» сили. Таке ставлення до героїні прогнозоване, адже, будучи складовою соціуму, вона водночас стала й «чужою» для нього, порушила його моральний спокій. Із цієї точки зору, думки героїні про самогубство виправдані власним урятуванням від ганьби, а також порятунком моральної гармонії «села» від ситуації, коли його члени мають висловити свою «загальну» думку щодо «відступництва» його члена. Тобто в даному разі смерть є виграшною для всіх і є єдиним виходом із ситуації, що склалася в житті героїні.

Крізь соціальну проблематику подається оцінка моральної деградації гуцульського суспільства і в новелі «Злодія зловили». Ситуація, в яку потрапив головний герой твору – сирота Юра Приймаків (його ввіймали на «гарячому», коли він пив молоко з-під чужої

корови), вражає концентрацією жорстокості щодо сироти з боку не чужих за національною ознакою, соціальною градацією людей, а таких же селян-гуцулів. За матеріальним збагаченням, зміною соціального статусу поступово втрачаються людські якості, забуваються певні моральні принципи, закладені самою природою. Гуцул під тиском капіталістичних відносин, цивілізаційного поступу починає морально деградувати – задоволення щоденних потреб стає найголовнішим його ціннісним життєвим орієнтиром. Тому Марко Черемшина зображає як паралель до ставлення до хлопчика-сироти гуцулів, які жодного разу не запитали, «чи їв він, чи спав, чи має сорочечку. Ніхто ані раз!» [4, 71], по-материнськи щире і тепле ставлення до нього тварини, в якій малий Юра побачив людину, матір («То перший раз по нениній смерті зазнає він таких солодоців, такого тепла» [4, 71]). Заглиблюючись у природу людських відносин, письменник розкриває перед очима читача гуцульський світ «навиворіт», де позитивні якості національного характеру гуцула нівелюються за незначний проміжок часу в силу соціальних причин. Гуцульське «село» стає своєрідним езекутором для маленького Юри, його мешканці постають як бездушна маса, яка «працює» в такт цивілізаційній нищості того часу. Письменник прагне «зняти маску» з ідилічного замилювання гуцульською внутрішньою красою, зображаючи гуцульську жорстокість (чого варті деталізовані описи покарання Юри, в якому беруть участь майже всі мешканці села). Не задовольнившись фізичним покаранням голодного Юри, «село» вирішує покарати його морально – як найстрашнішого злодія привселюдно остригти.

Показ такого «села» на Гуцульщині був новим явищем в українській літературі перших десятиріч XX століття. Таким чином, викинутий за межі тодішнього гуцульського суспільства, Юра стає йому «чужим», нецікавим, привабливим лише своєю «страшною» історією, тому його доля, як варіант, може бути подібною до долі дівчини зі «Зведениці».

Художнє зображення цілковитої індиферентності гуцулів до долі члена їх суспільства знаходимо в багатьох творах Марка Черемшини першого періоду творчості. «Гуцульський» текст за сприяння творів письменника попов-

нився характеристикою «непривабливих» рис характеру тодішнього «екзотичного» гуцула. Доказом такого твердження є характеристика поведінки гуцулів у новелах «Раз мати родила», «Злодія зловили», «Бабин хід», «Горнець», «Дід». Поведінка «села» в тексті описана тут із непривабливого боку. Не тільки в силу соціальних причин головні герої згаданих творів стають «чужими» і непотрібними для «села». Цивілізаційний поступ, соціальні зміни, особливості суспільного становища тощо стають сприятливим підґрунтям для розвитку «непривабливих» рис характеру в гуцульському середовищі. Письменник показує, що байдужість, наприклад, гуцулів до їх старих батьків не обмежується межами однієї родини – це хвороба, яка непомітно «закрадається» у внутрішню сутність кожного гуцула.

Через опис трагедії життя старого діда Чюрея («Дід») і безіменної баби («Бабин хід») розкривається не тільки жорстоке ставлення дітей до батьків. Проклін діда спрямований, насамперед, на все «село», адже саме умови життя в ньому спричинили появу такої ситуації: «Аби-сте на своїх дітех такого діждали» [4, 26], «най люди це місце обминают» [4, 26]. Зображаючи героя в афективному стані, здатного лише прокльонами і самогубством повернути до себе увагу, особливого значення письменник надає внутрішньому мовленню персонажа, яке стає основним засобом психологізму в новелі. Лише на інтуїтивному рівні, у напівсвідомому емоційному стані спроможний досягнути чинники жорстокості своїх дітей старий Чюрей: «Оце село хоть най озером стане! Єк село споганилося, то най пропаде!» [4, 26]. Саме через вищеперераховані зміни в самому «селі» змушені деградувати морально його «діти», не усвідомлюючи і не оцінюючи їх причин.

У «гуцульському» тексті проблемі трагедії села, його морального занепаду присвятили твори й інші письменники. Спільні мотиви внутрішнього протистояння світу окремого гуцула і тодішнього суспільства крізь призму міфопоетики показані в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів через Черемош» І. Франка. Досліджуючи соціальну складову оповідання, можна помітити типовість ситуації, в яку потрапив головний герой. Фактично показ моральної деградації членів гуцульської родини



посилений зображенням і соціального фактору впливу на неї. Старий Юра Шикманюк опиняється в тій ситуації, що й герой новели Марка Черемшини «Дід». «Біда в дуди заграла» для старого гуцула Юри, коли померла його дружина, а він, шукаючи порятунку від самотності, відписує частину свого ґрунту синові і переїздить жити до нього. Через несправедливі утиски «завзятої» невістки «фудульного роду», на знак протесту, Юра вирішує повернути правовий статус свого ґрунту, однак потрапляє в гірші тенета: стає черговою жертвою єврея Мошка Галапаса.

Саме в силу індиферентності гуцульського «села» до його особистої трагедії Юра Шикманюк відчуває себе таким же «чужим» йому, як і більшість героїв Марка Черемшини. Однак герой І. Франка через певні моральні переконання не зупиняється в фіксації свого становища як «чужого» щодо суспільства. Маємо внутрішню еволюцію персонажа, який стає значно вищим за означене поняття. Адже йому, насамперед, удається пережити психологічний комплекс «чужого» для суспільства шляхом віднайдення сенсу свого внутрішнього буття.

Цікаво, що для усвідомлення власної сутності існування у світі герой спочатку потребує пошуку такого самого «іншого» члена суспільства, щоб у певній спільності з іншим «чужим» довести свою потрібність світові. Правда, Юра Шикманюк черговий раз робить помилку у виборі – єврей Мошко свою «інакшість» використовує лише для збагачення. Спуюючи поступово Юру, уходячи до нього в довіру, він забирає всі гуцульські статки, землю і майно, а коли Юра подає на Мошка до суду, єврей виграє справу шляхом підкупу і використання фальшивих документів.

Самотність Юри, відчуженість від суспільства, посилені «зрадою» Мошка, стають сприятливим ґрунтом для появи думок про вбивство найближчого кривдника. Зображуючи внутрішнє переродження світогляду старого гуцула крізь взаємодію екзистенцій життя і смерті, уведенням у площину тексту елементів модерністської поетики письменник прагне спрямувати проблему співвідношення внутрішнього світу людини з мораллю тогочасного суспільства на вищий духовний рівень, у філософську площину розуміння понять

«добра» і «зла». Символічне значення води як очищення, а також переділу життя навпіл окреслюється у творі завдяки зоровим образам. Черемош – головна річка Гуцульщини набуває під пером Франка своєрідного значення символу «очищення» внутрішньої сутності персонажа, коли в ній він втрачає знаряддя смерті, вбивства (сокиру), а знаходить символічне вираження життя – голіруч ловить найціннішу рибу головатицю, яка стає «дошкою рятунку», не тільки для гуцула Юри, а, насамперед, для його кривдника – єврея Мошка, свідомість якого також змінюється через страх смерті, і він повертає гуцулові те, що несправедливо забрав. Завершуючи оповідання в «немодерністичному» дусі, автор «підкреслює оптимістичну віру в перемогу добра, яка властива швидше просвітницькому чи романтичному світовідчуттю» [1, 171].

Отже, маємо поєднання на рівні сюжетної структури ознак різних художніх систем, що вирізняють творчий метод Івана Франка серед когорти письменства. «Гуцульський» текст в окресленні вищезазначеної проблематики отримує авторське вираження, деінколи сповнене глибшого філософського змісту, ніж відображення ставлення гуцульського «села» до простої людини: «Господь ріжними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб'ям; лише невеличка часть робить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартніше...» [3, 311]. Змальовуючи своїх героїв у стані духовної кризи, письменники тяжіли до модернізації власного стилю, викликані потребами тогочасного суспільства, по-різному споглядаючи типові соціальні і моральні проблеми Гуцульщини в українського суспільства, прагнули об'єктивно, використовуючи різні художні засоби, висвітлити і проаналізувати найменші зміни у стосунках тогочасної людини і суспільства, як позитивні, так і негативні.

Отже, «гуцульський текст» в українській літературі початку XX століття презентує декілька варіацій «знімання масок» з екзотичного буття Гуцульщини, які чітко визначають основні аспекти зображення життя гуцулів: особистісний (родинний), соціальний і національний. Саме в українській прозі початку

XX століття завдяки їх характеристиці постає справжнє, без надмірно екзотичних прикрас, життя простого гуцула. Гори як символ непоборності й оберіг цього краю не змогли сховати його мешканців від впливу урбаністичної цивілізації: спочатку капіталізація суспільства, надалі Перша світова війна змінили й цей неприступний край, внесли свої негативні корективи в його існування.

Серед перспективних моментів наступних наукових пошуків у розкритті вищезазначеного питання, зважаючи на тяжіння в сучасному літературознавстві до ліквідації «білих плям», варто дослідити ці варіативні складові розкриття «внутрішньої драми» Гуцульщини на основі творів менш відомих західноукраїнських письменників: Лесі Верховинки, І. Синюка, К. Малицької, Д. Харов'юка та ін., – призабутих або знищених радянською ідеологією. Включенням у художню площину дослідження текстів маловідомих на сьогодні письменників-гуцулів дасть можливість усебіч-

но показати «ізсередини» життя Гуцульщини першої третини XX століття. Для вивчення «гуцульського» тексту художні твори малознаних письменників цікаві своєю інтерпретацією внутрішнього світу тогочасного гуцула, яка суттєво доповнює дискурс Гуцульщини Марка Черемшини й Івана Франка новим індивідуальним баченням загальновідомого погляду на цей край.

#### Список використаних джерел

1. Безхутрий Ю. Мала проза Івана Франка у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини / Юрій Безхутрий // Українське літературознавство. — 2008. — Вип. 70. — С. 168—176.
2. Поліщук Я. Гуцульщина екзотична й Гуцульщина без екзотики : (Василь Стефаник на тлі культурного дискурсу Карпат) / Я. Поліщук // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. — Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012. — С. 9—14.
3. Франко І. Вибрані твори : в 3 т. / І. Франко ; упор., ред. З. Гузар. — Дрогобич : Коло, 2005. — Т. 2. Проза, драматургія. — 712 с.
4. Черемшина М. Повне видання творів / Марко Черемшина ; за ред. Є. Ю. Пеленського. — Львів : Измагд, 1937. — Т. 1. Твори. — 206 с.

**Т. БИКОВА**  
Київ

#### ARTISTIC MANIFESTATION OF «INNER DRAMA» OF HUTSULSHCHYNA IN THE WORKS OF WESTERN UKRAINIAN WRITERS OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

*The article by literary analysis short fiction Marko Cheremshyna and I. Franko of life hutsuls studied special art world hutsul early XX century, marked by suffering and dramatic reflection, have thought that using the principle of «looking into the soul of the character», the writer seeks to find external factors of social, moral, personal and national hero degradation.*

*Key words: Hutsulshchyna, artistic text, the internal drama, removing masks, poetics.*

**Т. В. БИКОВА**  
г. Киев

#### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ «ВНУТРЕННЕЙ ДРАМЫ» ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*В статье на материале малой прозы Марка Черемшины и И. Франко о жизни и быте гуцулов исследуется особый художественный мир Гуцульщины начала XX века, обозначенный страданиями и драматической рефлексией, доказывається, что, используя принцип «заглядывания в душу персонажа», писатели стремятся отыскать внешние факторы социальной, нравственной, личной и национальной драмы героя.*

*Ключевые слова: Гуцульщина, художественный текст, внутренняя драма, снятие масок, поэтика.*

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.03.2015 р.*

УДК 821.161.2 – 94.09

**О. Л. БІЛИЧЕНКО**

м. Слов'янськ

olgabelichenko64@mail.ru

## МІСЦЕ «СПОГАДІВ» НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ МЕМУАРИСТИЦІ

*У статті розглянуто особливості мемуаристики Надії Суровцової як одного із перших досвідів української автобіографічної жіночої літератури. Визначено місце спогадів в творчому доробку письменниці та українській автобіографічній прозі.*

*Ключові слова: мемуаристика, автобіографічна проза, жіноча література.*

Автобіографічна пам'ять – сутнісне явище людини, вона наявна в ній в усі часи. Людина не просто пам'ятає своє минуле, вона не може без цієї пам'яті усвідомлювати себе як особистість. Вивчаючи становлення жанрів автобіографії та мемуарів, дослідники підкреслюють неоднорідність художньо написаних мемуарів, стверджуючи, що вони виступають достатньо складним об'єднанням жанрових форм: автобіографії, нарису, мемуарів, листів, публіцистичних статей, виступаючи як єдине ціле.

Основу багатьох творів становлять особисті уявлення. Літературна мемуаристика – важлива складова національного літературного процесу, ретроспективне знання про епоху, постаті, події та явища.

Українська літературна мемуаристика стала помітним явищем лише в другій половині ХХ ст. й репрезентована творами М. Рудницького, П. Панича, В. Минка, Ю. Смолича, Г. Костюка, У. Самчука, І. Кошелівця, Р. Іваничука, В. Сосюри, В. Дрозда, І. Жиленко, А. Дімарова, М. Руденка.

На жаль, літературознавці розглядають мемуаристику, перш за все, тільки як цінне джерело інформації про літературний процес та його учасників, і лише окремі науковці заглиблюються у її сутність та історичний фон.

Розвиток мемуарної прози привертав увагу істориків літератури, зокрема А. Костенка, Г. Мережинської, О. Галича, І. Василенко, М. Федунь. Варто згадати низку праць О. Галича, присвячених теоретичному обґрунтуванню сучасної української мемуаристики, зокрема «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» [3]. Автор спеціалізується на вивченні української

мемуаристики, є автором кількох монографій і численних статей, присвячених різноманітним теоретичним та історичним аспектам мемуаротворчості. Досліджуючи проблему жанрового визначення мемуарів, виявляючи їх суттєві риси та специфіку мемуарної літератури, він зазначав, що сучасна мемуаристика – це суміш найрізноманітніших жанрових форм – від листів і щоденників до повістей і романів. Науковець запропонував періодизацію історії української мемуаристики, визначив основні її риси, описав жанрову парадигму, порушив питання про наявність об'єктного й суб'єктного типів мемуарів. Однак, незважаючи на це, є підстави твердити, що літературна мемуаристика досліджена в українському літературознавстві ще недостатньо.

Заслугують уваги і спогади Н. Суровцової, які потребують докладного вивчення. Сьогодні існує нагальна потреба в комплексному дослідженні «Спогадів» письменниці як самодостатньої складової загальнокультурного процесу. Спогади Н. Суровцової є підсумком її досвіду, джерелом пізнання уроків історії для сучасників. Водночас, «Спогади» сприймаються як твір сучасний. Проблеми, порушені в них, залишаються актуальними і сьогодні.

Мета дослідження – поглибити вивчення мемуарної спадщини авторки, проаналізувати певні періоди її творчості, визначити місце мемуарів Н. Суровцової у літературному процесі, у формуванні історико-літературних поглядів письменниці.

Н. Суровцова знала особисто майже всіх видатних українських і багатьох світових діячів перших двох десятиліть ХХ століття. Надія Віталіївна Суровцова, жінка незвичайної долі,

відома серед української еліти як перекладач і громадський діяч. Надія розпочала середнє навчання у Фундуклеївській гімназії Києва, але закінчувала жіночу гімназію вже в Умані у 1912 р. Потім навчалася на Вищих Бестужевських курсах у Петербурзі 1913–1917 рр., що тоді дорівнювалося до університетської освіти. Там вона вивчала історію на історико-філологічному факультеті.

Після початку першої світової війни Надія Суровцова працювала старшою сестрою в українському лазареті в Петербурзі, поєднуючи роботу з навчанням й активною громадсько-політичною діяльністю. Саме в цей період Суровцова вступає до самостійницької організації, утверджується на позиціях відокремлення України від Росії й утворення української незалежної держави. У цей час вона починає друкуватися в журналі «Український студент», до редакції якого входили представники різних наукових закладів, громад, земляцтв.

За Центральної Ради Надія працювала у Секретаріаті закордонних справ, пізніше завідувачкою відділом Секретаріату закордонних справ. Інколи секретарювала при голові Центральної Ради М. С. Грушевському. За Гетьманства вона – начальник дипломатичного відділу Міністерства закордонних справ. Готувала акредитацію іноземних послів та їх зустрічі з міністрами.

За Директорії наприкінці 1918 року Суровцова – секретар інформаційного бюро дипломатичної місії Української Народної Республіки. Суровцову було запрошено до складу української делегації, яка виїхала до Франції на Версальську мирну конференцію. До Парижа Надія не доїхала – через складну політичну ситуацію в Європі. Затрималася у Швейцарії, а далі – в Австрії. Тут вона обіймала ряд посад: член віденського студентського товариства «Січ», Товариства прихильників освіти, була заступницею голови Жіночого союзу, Міжнародної жіночої Ліги миру і свободи, секретар комітету «Голодним України», член закордонної Національної Ради, заступник голови Товариства прогресивних журналістів Європи, член австрійської філії групи Ромена Роллана й Анрі Барбюса «Клярте», входила до складу міжнародної президії Ліги миру і свободи.

Перебуваючи в еміграції у Відні на початку 20-х років Надія Віталіївна завершила вищу

освіту, захистила дисертацію «Богдан Хмельницький й ідея української державності» на ступінь доктора філософії. 30 червня 1920 року в університетській залі Відня вона отримала диплом. Перша жінка з України стала доктором філософії. Через розчарування в житті української еміграції 1924 року Надія вступила до компартії Австрії, співробітничала в лівих газетах. У цей час Суровцова підпала під ідейний вплив представника радянської України в Австрії Юрія Коцюбинського.

У квітні 1925 року Суровцова повернулася до Москви, а потім до Харкова. Вона працювала в різних установах: на кінофабриці, де рецензувала сценарії інших авторів і намагалася творити власні; їздила на села з пропагандистською метою «змички міста з селом»; у Наркоматі іноземних справ готувала довідки для члена колегії Олександра Ліхтера. Опинившись в центрі мистецького і частково політичного буття, займалася літературною працею. Коло її знайомств і зацікавлень складали Олександр Довженко, Іван Падалка, Михайло Ялович, Павло Тичина, Остап Вишня, Петро Панч, Микола Бажан, Юрій Яновський, Майк Йогансен, Валеріян Поліщук, Михайль Семенко, Володимир Сосюра, Микола Хвильовий, Гнат Хоткевич, Лесь Курбас. Як творча особистість вона перекладає з англійської художні твори, пише й друкує репортажі, публіцистичні новели.

1926 року харківське ДПУ пропонувало їй стати секретним співробітником, але вона відмовилася. 23 листопада 1927 року її арештували і відправили до Москви на Луб'янку. За цим було п'ятирічне ув'язнення в одиночному ізоляторі. 29 років невіленьницького життя, повного цькування, поневір'янь і переслідувань, – таким був остаточний підсумок її страждань, серед них 13 років ув'язнення, з них п'ять – в одиночній камері ярославського ізолятора, 16 років заслання, з них вісім – за приговорами. Надію Суровцову цілком реабілітують 1956 року, а на початку наступного вона повернулася до Києва громадянкою України.

Арештована у Харкові 1927 року, Н. Суровцова змогла повернутися на Україну лише в 1957 році, не знаючи навіть про те, що відбувся ХХ з'їзд компартії, на якому було викрито і засуджено культ особи Сталіна, і таким, як вона, вже настала пора повертатися в Україну.

Почавши писати свої спогади, Надія Суровцова поселяється в своєму батьківському будиночку в Умані. Тут вона збирає книжки, картини, скульптури й упорядковує бібліотеку для місцевого краєзнавчого музею, веде там екскурсії, і не тільки в музеї, а й в парку «Софіївка». Перекладає з французької на українську й російську книжку 1846 року видання про історію «Софіївки». Збирає унікальні матеріали про парк та його героїню – графиню Софію Потоцьку.

У цей час вона вдосконалює французьку та англійську мови на спеціальних курсах. Результатом стали переклади на українську мову книжок «Подорож до Індії» Бонзельса, «Цвіркун у запічку» Дікенса, «Лорд Фаунтлерой» Берет, «Айвенго» Вальтера Скотта. Пробувала в цей час себе й в оригінальній творчості. Написала п'єсу «За ґратами» для робітничого клубу «Єдність»; подавала публіцистичні статті до різних періодичних видань.

Основним твором Надії Суровцової залишаються її великі спогади про своє життя. Вони сприймаються не лише як політична сенсація, а як свідоцтво доби чи унікальний особистісний документ, як певний мистецький літературний витвір, як послання не тільки етичне, а й естетичне. «Спогади» Надії Суровцової – це ще й блискуча, рафінована проза, з дивовижною образністю, витонченим психологізмом. Працю над ними вона формально закінчила у 1959 р., але продовжувала доповнювати, виправляти, шліфувати як найдорогоцінніший свій твір. Спогади давала читати Миколі Бажанові та Юрієві Смоличу, але схвальних відгуків від них не отримала.

Спогади Надії Суровцової, яка у другій половині 20-х рр., прибувши з віденської еміграції, обійняла ряд важливих державних посад в УРСР, унікальні з огляду на оцінки радянської системи. Але переважна більшість обов'язків, які вона виконувала, були на громадських заходах. Надія Віталіївна змушена підробляти виготовленням ляльок «на імпорт», перекладами з різних мов.

Пишучи свої мемуари, Н. Суровцова зізналася, що вони продиктовані потребою правди. Саме так вона хотіла повідати всю правду про себе. Але всієї правди так і не дізналися, оскільки у спогадів її багато прогалин. Н. Суровцова з певною дистанцією в часі через осмислення

власного життя в художній формі подає суб'єктивну картину історичних подій початку ХХ ст. Вона використовує жанрову особливість спогадів: наявність двох часових планів, з позицій яких сприймалися події реального життя і їх осмислення із урахуванням накопиченого життєвого досвіду.

Велика частка спогадів Суровцової систематично потрапляли до органів держбезпеки. Вилучали написане і стверджували, що спалили. Н. Суровцова виготовила кілька машинописних копій спогадів, які вона роздала на збереження вірним людям. Був ще рукописний оригінал у «товстих» зошитах, що потрапили до рук КДБ. Надія Віталіївна була свідком тріумфу мемуарів чоловікової сестри Катерини Олицької, що стали дисидентсько-емігрантською сенсацією. Мріяла, щоб спогади були продовжені до сучасних її днів, але з цього нічого не вийшло. Полювати на спогади органи КДБ почали у 1972 р.

«Спогади» сприймаються як роман, який треба читати від першої сторінки до останньої. Це роман про трагічну долю української інтелігенції, яка в муках народжувалася протягом цілого ХІХ століття, і в муках гинула протягом століття ХХ. Лінією, яка об'єднує «історію Я» та «історію суспільства», в цих спогадах виступає тема людини й особистості. Спогади мемуаристки цінні й значущі не тільки тим, що в них відтворено «дух часу», закарбовані події літературного і суспільного життя, портрети політичних та літературних діячів. Вони цікаві й «особистісним началом», оскільки в них жінка узагальнює досвід власного життя, відтворює процес формування власного світогляду.

У своїх спогадах Надія згадує про початок революції, її лідерів, зокрема про постать самого Михайла Грушевського і його оточення, про арсенальське повстання. Тому «Спогади» є неоціненним історичним джерелом з вивчення подій того буремного часу.

На жаль, «Спогади» Надії Суровцової завершуються табірним періодом і ми майже нічого не дізнаємось про подальше життя непересічної особистості. Її спогади мудрі, розважливі, часто дотепні і завжди сповнені гідності. Це інтонації прози ХІХ століття, інтонації інтелігенції, якої вже майже немає й навряд чи буде, бо немає вже тих гімназій, і тих

гувернанток, і того життя, в якому культура й мораль не супроводжувались оксюморонними епітетами на кшталт «революційний».

«Спогади» – твір цікавий і, без сумніву, займає помітне місце в мемуарній літературі ХХ ст. Вони зорієнтовані не стільки у минуле, як в нову реальність, сучасний часовий контекст. Спогади стали великим надбанням української мемуаристики, символізуючи біг за недосяжним ідеалом. Їх вивчення і становить перспективу подальших досліджень.

#### Список використаних джерел

1. Безрогов В. Г. Автобіографія і історія : некорте комментарии историка к автобіографическим исследованиям / В. Г. Безрогов // Хенни-

нгсен Ю. Автобіографія і педагогіка / Ю. Хеннингсен ; пер. с нем. В. А. Волкова. — М. : Изд-во УРАО, 2000. — С. 133—180.

2. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. — Луганськ : Знання, 2001. — 246 с.
3. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика : природа, еволюція, поетика / Олександр Андрійович Галич. — К. : КДПІ, 1991. — 217 с.
4. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. О. Маслюченко; Дніпропетровський національний університет. — Дніпропетровськ, 2004. — 20 с.
5. Суровцова Н. Спогади / Надія Суровцова. — К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1996. — 432 с.

**О. BELICHENKO**  
*Slovjansk*

#### THE PLACE OF «MEMORIES» BY NADIA SUROVTSOVA I N UKRAINIAN FEMALE MEMORIALISTIC

*The features of memories by Nadia Surovtsova are considered as one of the first experiences of Ukrainian autobiographic female literature. The place of memories in the creative work of authoress and Ukrainian autobiographic prose is defined. Autobiographic prose of the authoress is presented as the unique example of Ukrainian memoirs.*

*Key words: memoirs, autobiographic prose, female literature.*

**О. Л. БЕЛИЧЕНКО**  
*г. Славянск*

#### МЕСТО «ВОСПОМИНАНИЙ» НАДЕЖДЫ СУРОВЦОВОЙ В УКРАИНСКОЙ ЖЕНСКОЙ МЕМУАРИСТИКЕ

*В статье рассматриваются особенности мемуаристики Надежды Суровцовой как одного из первых опытов украинской автобиографической женской литературы. Определено место «Воспоминаний» в творческом наследии писательницы и украинской автобиографической прозы. Автобиографическая проза писательницы представлена как уникальный образец украинской мемуаристики.*

*Ключевые слова: мемуаристика, автобиографическая проза, женская литература.*

*Стаття надійшла до редколегії 19.11.2014 р.*

УДК 82-993/801.73/82-311.5/82'06

**Л. О. БОНДАР**

м. Миколаїв

bon\_lud@rambler.ru

## «ШРУБА» ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА: ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ ДИСКУРС У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО НАРАТИВУ

*У статті простежується взаємодія канонічного шевченківського тексту з колажним текстом-гібридом, завдяки синтезу яких, автор реалізує дискурсивну стратегію між духовним та тілесним. Вказується на особливості жанру твору, який обумовлює можливість творення іронічно-пародійного наративу. Досліджується ідейне навантаження образної системи, в якій автор експонує гіперболізований мотив двійництва.*

*Ключові слова: текст-гібрид, жанр, двійник, наратив, месіанство, тілесність, сакральне.*

Творчий доробок Ярослава Миколайовича Верещака складається не лише з драматургічних творів, він також містить і прозові тексти. Однак проза письменника нерідко тяжіє до жанру драматургії. Епічним творам Я. Верещака притаманний динамізм розвитку сюжету, діалогічний характер викладу змісту, емоційна насиченість тощо. На гібридність прозових текстів вказує і сам автор, відмовляючись від класичних жанрових підзаголовків на означення епічних творів. Так, жанр твору «Вчасно обняти верблюда» письменник визначає як «пазли», а до «Шруби» подає жанровий заголовок – «галабурда». Подібні жанрові новації стали характерними і для драматургічних творів Я. Верещака. Творення альтернативної жанрової системи часто вказує на актуалізацію інтелектуальної гри автора з реципієнтом, що дозволяє говорити про приналежність до постмодерної стилістики значної частини творчості письменника. В аналізованому тексті, що також можна зарахувати до зразків постмодерну, автор демонструє взаємодію сучасного ігрового наративу, зокрема «галабурди» «Шруба» Я. Верещака, з канонічним шевченківським текстом.

Отже, метою статті є визначення співвідношення шевченківського національного міфу з сучасним тілесноцентричним наративом. Мета дослідження зумовлює вирішення наступних завдань: сформулювати мотиви звернення Я. Верещака до постаті Т. Шевченка; визначити тип художньо-мистецького дискурсу; розкрити особливості архітекtonіки твору та виявити особливості творення наративної стратегії; з'ясувати ідейне навантаження образної системи «Шруби»; прослідку-

вати функціонування і взаємодію різних ідей та їх взаємообумовленість у просторі текстового поля з огляду на авторське жанромодування. Методологічною основою роботи стали праці Івана Франка, Михайла Наєнка, Петра Іванишина, Ніли Зборовської та інших дослідників.

Текст «Шруби» починається словами «Співай, обрано тебе» [1], які відразу вказують на апелювання до біблійного тексту, а вся оповідь присвячена життю головного героя Пилипа від історії його народження до «смерті» та «відродження», що також стає своєрідною алюзією на Святе письмо. «Шруба» – це історія неомісіанства, яка подана через тілесність, що стає альтернативою духовності, втілює тернистий шлях крізь ганьбу та біль до сходження на новий рівень буття. Головний герой Пилип уособлює образ негеройчного героя нашого часу, основними здобутками якого стали не власні досягнення, що завойовані тяжкою духовною працею над собою, а генетично успадковані «привілеї» (герой мав яскраву зовнішність та володів надзвичайно великим фалосом). Ці обставини відразу акцентують увагу реципієнта на тілесно зорієнтований наратив «Шруби». Ольга Гомілко у своїй праці «Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси» вказує на залежність культури від тіла і навпаки, зазначаючи: «...одним із надбань розвинутої культури стає вироблення спеціальних культурних механізмів для формування тіл, придатних найліпшим чином для головних практик, властивих даній культурі» [2, 117]. Тілесність стає домінантним мотивом (вінчаючи проблему сексуальної революції та її значення для суспільства), завдяки якому

розгортається сюжет твору. Духовний вимір у творі репрезентовано через національні надбання, символами яких стають народні пісні січових стрільців, коломийки, молитви, вірші Тараса Шевченка. Подібні звернення до інших знаків культури та їх цитування, дозволяють вести мову про інтертекстуальність нарративу «Шруби».

Переважну більшість цитат у творі Я. Верещака складають уривки поезій Т. Шевченка, завдяки яким будується риторика між текстами з різними семіотичними кодами, що, у свою чергу, зумовлює формування нової поліфонічної семіотичної моделі, інтеграційні стратегії якої призводять до реміфологізації сучасності.

Провідним мотивом твору стало переписування міфу про месіанство. Саме на актуалізацію та перекодування зазначеного міфу працює текстологічний прийом викладу сюжету у вигляді писання головним героєм Пилипом щоденника та дописування іншими персонажами твору коментарів до рукопису життя юнака. Щоденникове письмо вказує на інтровертований тип нарративу, в якому втілюється прагнення саморефлексії. Малгожата Чермінська у своїй розвідці «Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик» пише: «Інтровертивне писання буває різновидом автотерапії й автотворення. Іноді імагінативний процес вивчення власного «я», яке оглядається у процесі писання як дзеркальному відображенні, перетворюється на свідоме позування. Тоді поруч із поглиненим самим собою автором з'являється читач, задля якого й приймаються ці пози. Запис автоаналізу неминуче розщеплює «я» на те, яке аналізується, й те, яке аналізує» [10, 406]. Із розщепленням «я» пов'язаний мотив двійників. За сюжетом Пилип має сестру-близнючку, для якої і пише щоденник, а вона дописує власні коментарі до життєпису брата. Відтак, маємо приклад творення тексту роздвоєною свідомістю, одна частина якої демонструє культ тіла, що релятивний поняттю гріховності (образ Пилипа), інша – уособлює моральну чистоту та цноту (образ Єви). Щоденник стає своєрідним діалогом двох антагоністів, які дистанційно грають між собою завдяки текстописанню, але поступово заражають один одного. Людмила Озадовська зазначає: «Роздвоєність, а то і розтроєність, загалом – розщепленість свідо-

мості зумовлена пошуком цілісності «Я», до якої немає іншого шляху, ніж через розділення, «розчленування» «Я» [7, 64].

Роздвоєна свідомість у творі поволі трансформується в єдине ціле, що на рівні тілесності призводить до руйнівних наслідків. Щоденникова переписка закінчується сексуальною перверзією. Між ними відбувається інцест, результатом якого стає імпотенція Пилипа, що, у контексті твору, дорівнює смерті тіла, яке ідентифікується з фалосом. Смерть фалічного життя сприяє центронуванню на духовному вимірі, який раніше перебував на маргінесі Самості героя.

Гіперболізація сексуальної енергії головного героя втілюється в альтернативній інтерпретації сучасної історії. Автор подає фалоцентричну версію помаранчевої революції, яка відбулася через боротьбу жінок політичної еліти за можливість володіти «пуцькою» Пилипа. Використання елементів політичного бурлеску з актуалізованим тілесноеротичним стрижнем, відсилає реципієнта до барокового семіотичного коду, в якому поєднуються сакральні та буттєві образи й мотиви, химерно переплітаються сюжетні колізії, що призводить до ускладнення тексту. Бароко у вітчизняній літературознавчій стратегії часто асоціюється з «низьким» стилем, який у сучасній рецепції дорівнює жанру белетристики, що розрахований на широке коло читачів. Артикуляція у творі таких понять, як «сексуальність», «збочення», «революція», «віщування», «окультні вчення», «гроші» дозволяють говорити про приналежність тексту Я. Верещака до масової літератури. Однак залучення семантичних кодів «високого» елітарного гатунку вказує на дискурсивний характер нарративу. Дискурсивність твору формується завдяки використанню священних національних знаків, актуалізації образу Шевченка, який для національної культури є символом Месії.

Докази канонізації образу Шевченка знаходимо у багатьох працях. Про вплив Шевченка на літературу Галичини пише у своїй праці «Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р.» Іван Франко, вказуючи: «Культ Шевченка в Галичині викликав значне число більших або менших видань виборів із поезії Шевченка...» [9, 93]. У наведеній цитаті привертає увагу слово «культ», що безперечно по-



в'язане з релігійною семантикою. Михайло Наєнко пише: «Дуже загадковими в міфі про Христа є його вік і міфологема підступної зради і розп'яття. (...) У випадку з Шевченком збіглася навіть вікова характеристика: основні свої шедеври геніальності він (як і Христос) створив до тридцятирічного віку, а в тридцять три (1847 мінус 1814) був фактично розп'ятим» [6, 263]. У праці «Критика і метакритика як осмислення літературності» Петро Іванишин говорить про виняткове значення постаті Т. Шевченка для української державності та культури, вказуючи, що національний імператив «сформулював у художній формі саме Т. Шевченко. Цікавим та важливим феноменом постав «Кобзар», у якому автор вчить чітко і масштабно мислити в національних категоріях, формуючи новий тип людини» [4, 55]. Подібні думки про Шевченка, як про месію для свого народу, подає П. Іванишин і в монографії «Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко». Дослідник пише: «Очевидним є культивування поетом у своїй творчості буттєво-історичного мислення як мислення у смисловому плані сутнісно державного, що виявляється й у жанровому аспекті, коли ті чи інші твори явно або приховано містять в собі не лише філософський, релігійно-християнський, інтимно-побутовий, соціально-класовий тощо сенс, а й сенс політичний (державний). При цьому мислення, скероване (інтенційоване) на здобуття й будівництво своєї держави, на мешкання в ній, робить українців політичними, державно мислячими людьми. Геній буквально вириває земляків з полону аполітичного, малоросійського, тваринного проживання» [5, 307–308].

Таким чином, образ Шевченка вписується в міфологеми національного пророка-месії, який своїм життям та творчістю намагався повернути народ на шлях свідомого державотворення. Іntenції поета корелюють з месіанством Христа він возвеличує «психічну цінність страждання та потребу духовного подвигу, прирікає і себе на цей шлях витіснення низьких пристрастей заради високого призначення» [3, 81]. Як вже зазначалося, подібну роль виконує й головний герой «Шруби», але його месіанство вкорінене у тілесній доміні. Поступ героя – це нова державницька філософія, про що він говорить у творі, подаючи власну

теоретичну класифікацію націоналістів: «націоналісти-сердечники», «націоналісти-головастики», «націоналісти-носачі», «націоналісти сідниць», «націоналісти рук», «націоналісти живота», «націоналісти облудники», «націоналісти-економісти», націоналісти пуцьки», до останньої категорії герой зараховує себе [1]. Отже, Пилип переймається загальнодержавними питаннями, намагається визначити свою роль у державному механізмі. Відтак, у тексті протиставляється духовне месіанство, що пов'язане з постаттю Шевченка, та тілесне, символом якого стає фалос героя. Про нестачу тілесної, сексуальної доміанти у Шевченка зазначає й Ніла Зборовська: «Майже цілковита відсутність еротичної лірики у Шевченка свідчить про символічну відмову від ерогенного донжуанства...» [3, 80]. Ігнорування питання тілесності у творчості Т. Шевченка та наголос на ній у «Шрубі» Я. Верещака детермінують риторичну духовного та тілесного депоновану в формі тексту. Означена риторика впливає і на структуру аналізованого твору, який поділено на дві частини (тілесну та духовну).

У першій частині твору домінує тілесний дискурс, у якому розкривається історія становлення тіла, входження його у світ, про що зазначає О.Гомілко: «Рот, горло, нутрощі, статеві та видільні органи забезпечують перехід тіла людини у тіло світу й тіла світу в тіло людини, завдяки чому виявляється їх (людини та світу) субстратна ідентичність та спорідненість, а також те, що життя притаманне буттю взагалі» [2, 74]. Духовний вимір у цій частині означений пунктиром, зокрема вказано, що Пилип отримав прекрасну освіту, знав багато мов та напам'ять цитував поезію Шевченка. Початок другої частини розкриває в повній мірі статеve життя героя та його «подвиги». Це вже наступна фаза його тілесного змужніння про яку Ольга Гомілка пише, що «еротичне життя й статеві відносини є однією з головних форм самовизначення особистості, її формування та розвитку, способом *індивідуалізації людини*» [2, 91]. Однак у цій же частині герой втрачає своє тіло, що уможливило появу духовної складової образу героя. Актуалізація духовності у творі пов'язана з образом Шевченка, ретранслятором якого стає одна із героїнь – Лілімайя. Дівчина постійно цитує уривки з поезій Шевченка, виконуючи для Пилипа роль духовного провідника.

Образ Лілімаї у тексті позначений подвійним кодуванням. Спочатку вона зображена як розбещена дівка, що має безліч коханців та покровителів, однак у фіналі виявляється, що героїня – цнотлива й глибоко духовна особистість, утім її духовність закорінена не у християнське віровчення, а в національний сакрум, в ідею волелюбності, єдності, мужності, всього, про що говорив Т. Шевченко. Володимир Павлів, зазначає: «Сакрум – як відомо – це сфера святості, довкола якої концентруються вірування, обряди та релігійні практики. Але це також властивість, якою на постійній чи тимчасовій основі можуть наділятися деякі предмети, особи, місця чи часові проміжки. За концепцією Платона – це ще й духовна гармонія й інтелектуальна привабливість» [8].

Образ Т. Шевченка для Лілімаї стає духовним провідником. Енергетику його слова вона намагається передати й Пилипу. Однак він не сприймає цитовані Лілімаєю слова поета, герою вони здаються недоречними, інколи вони його навіть дратують. Отже, можемо говорити про творення Я.Верещаком антагоністичної пари, яка реалізується в образі Шевченка реконструйованого Лілімаєю та в образі головного героя. Зазначений антагонізм ґрунтується навколо риторики духовного та тілесного. Філософська система Т. Шевченка розгортається у контексті духовних вимірів, заперечуючи тілесний гедонізм, про що зокрема пише Ніла Зборовська: «Міфотворчість Шевченка, що пов'язувала його з трансцендентним аспектом, набувала всеоб'ємного характеру, тобто вела до конструювання національної метасистеми, що фіксувала втілений у ній кастраційний антиколоніальний механізм, який роз'єднував поета з демонічним імперським батьківським суб'єктом заради поєднання з Богом-отцем» [3, 93–94]. Тілесний аскетизм поета працює на сакралізацію його образу, в якому неприпустимою є актуалізація тілесно-еротичних мотивів. Шевченко, таким чином, наділений сакральним ареалом, стає Месією, який вказує народу шлях до волі. Про подібне месіанство заявлено й у «Шрубі», оскільки каталізатором Помаранчевої революції у творі начеб-то стає головний герой:

«– Тобто я своєю скаліченою цюцькою викликав рево... ой, повстання народних мас? (...)

– ...Механіка виникнення теперішньої «великої маси» елементарна. Жіноча половина

наших недругів, тобто заздрісниці з опозиційних київських конюшень, наслуховавшись про твої подвиги і, не маючи доступу до видатного тіла, затіяли епохальну змову: під'юджують своїх впливових чоловіків і численних коханців, аби ті, нарешті, «скинули антинародну владу і гарантували рідному народові...» [1].

Отже, духовне месіанство, явлене у тексті завдяки образу Шевченка, підмінюється тілесним месіанством, яке вже не може бути співвіднесене із сакральною складовою, а скоріше пов'язується з іронічним дискурсом, що зображує, точніше, пародіює сучасність. Маємо ситуацію зіткнення у творі героїко-монументального та іронічно-профанного текстів. Їх контраст створює третій вимір, що прочитується як констатація втрати героїки в сучасному світі, адже головним героєм, навіть позбувшись своєї фалічної домінанти, не здатен піднятися до рівня Месії, а тому продовжує перебувати у силовому полі псевдомесіанства.

На штучний, іронічний характер проблеми сучасного Месії вказує і жанр твору «галабурда». Означений автором жанровий заголовок співвідноситься із поняттями «дебоширство», «бешкет», «жарт» та заздалегідь програмує іронічний характер оповіді, актуалізує гру з реципієнтом, що коливається між епатажем та альтернативними філософськими сентенціями автора. Роздуми Я. Верещака щодо проблеми месіанства, інспірують у тексті ідею сильної фемінності, яка демонструється в образах Єви, (вона «позбавляє» головного героя фалосу, роблячи його імпотентом) та Лілімаї, котра стає його духовним провідником. Латентну фемінність месіанства Шевченка констатує Ніла Зборовська, яка зазначає: «На основі аскетичного мазохізму постає потреба поета відректися від суб'єктивної деструкції, агресивності, що означає філософську «фемінізацію» мужності». [3, 83]. Зазначені дослідницею приховані мотиви творчості Тараса Шевченка, розкриваються у тексті Я. Верещака, який пов'язує відродження нації саме із образом незайманої дівчини (у тексті – Лілімаї), цнотливість якої робить її святою за умов перебування в суспільстві, що знаходиться у стані сексуальної революції.

Отже, результатом аналізу твору Я. Верещака можуть стати такі висновки:

1. «Шруба» Ярослава Верещака є текстом-гібридом, що конструюється як діалогічна мо-

дель, реалізована у формі щоденникового письма, а також інтертекстуальних вкрапель.

2. Використання у творі інтертексту націлене на формування ідеї неомесіанства через експонування образу Тараса Шевченка як національного пророка.

3. Цитування у «Шрубі» поезії Шевченка творить модель «тексту в тексті» з різною жанровою етимологією (проза – поезія), детермінуючи «невротизацію тексту», що відповідає біполярним схемам: класика – пост(не) класика, монолітне – колажне, фемінне – маскулітне, сакральне – профанне, норма – перверсія, героїчне – буденне, месіанство – псевдо(нео)месіанство тощо, втілюючи ідею альтернативної перспективи подальшого суспільно-історичного розвитку, в умовах якого цінності минулого втрачають свою вагу.

4. Ярослав Верещак запропонував модель метанаративної стратегії, яка, відштовхуючись від постмодерного конструкта «тексту в тексті», творить проєктивну стратегію твору, що ще не написаний, але схематично змодельований, залучаючи реципієнта, таким чином, до співтворчості. Автор пропонує читачу уявити власний образ ненаписаного твору (остання частина твору має заголовок «Гала-епілог, яким ніщо не завершується»).

5. Образна система твору позначена посиленням мотиву двійництва, що представлений як у формі тілесних двійників (образи Пилипа та Єви), так і в демонстрації шизофренічної свідомості, втілюючи ідею розщепленого буття.

**L. BONDAR**

*Mykolaiv*

#### «THE SHRUBA» BY YAROSLAV VERESHCHAK: SHEVCHENKO'S DISCOURSE IN THE CONTEXT OF MODERN NARRATIVE

*The article traces the interaction of the Shevchenko's canonical of text with text-hybrid, through their synthesis by incarnates discursive strategy between the spiritual and the corporeal. The genre makes the possibility of creating ironic and parodies narrative. We investigate the ideological load of imagery, in which the author exposes hyperbolized motive double.*

*Key words: text-hybrid genre, double, narrative, Messiah, physicality, sacrum.*

**Л. А. БОНДАРЬ**

*г. Николаев*

#### «ШРУБА» ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА: ШЕВЧЕНКОВСКИЙ ДИСКУРС В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО НАРАТИВА

*В статье прослеживается взаимодействие канонического шевченковского текста с коллажным текстом-гибридом, путем их синтеза автор осуществляет дискурсивную стратегию между духовным и телесным. Указывается на особенности жанра произведения, который обуславливает возможность создания иронично-пародийного нарратива. Исследуется идейная нагрузка образной системы, в которой автор экспонирует гиперболизированный мотив двойника.*

*Ключевые слова: текст-гибрид, жанр, двойник, нарратив, мессіанство, телесность, сакрум.*

6. Довільність жанрового означення твору – «галабурда», вказує на ейдетику текстового простору, завдяки якій автор звільнює реципієнта від силового поля традиції, створюючи безліч смислообразів, а також увиразнюючи ідейне навантаження тексту.

#### Список використаних джерел

1. Верещак Я. Шруба: Галабурда / Ярослав Верещак. — Рукопис Я. Верещака.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / Гомілко Ольга. — К.: Наук. думка, 2001. — 340 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури: Проєкт психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Зборовська. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
4. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія / Петро Іванишин. — К.: ВЦ «Академія», 2012. — 288 с.
5. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія / Петро Іванишин. — К.: ВЦ «Академія», 2008. — 392 с.
6. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до реальності: Наукове видання / Михайло Наєнко. — К.: ВЦ «Просвіта», 2008. — 1063 с.
7. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні: Монографія / Людмила Василівна Озадовська. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. — 164 с.
8. Павлів В. Сакрум чи балванум? [Електронний ресурс] / Володимир Павлів // Відлуння віків: Український пам'яткоохоронний інтернет-ресурс. — Режим доступу до видання: <http://ramjatky.org.ua/?p=2902>.
9. Франко І. Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. / Іван Франко. — Дрогобич: Видавнична фірма «Відродження», 2008. — 464 с.
10. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. / Малгожата Чермінська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакул; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 397—428.

*Стаття надійшла до редакції 3.04.2015 р.*

УДК 82.0(477):821.161.2Франко

**Т. І. ВІРЧЕНКО**

Кривий Ріг

virch@ukr.net

## ІСТОРИЧНЕ ТА КРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ДОСВІД ДОКТОРА ФРАНКА

*У статті розглядаються питання розмежування літературних періодів, виокремлення критеріїв якісної літератури, зокрема драматургії. Критерії періодизації літературного процесу, запропоновані І.Франком, поділено на аксіоматичні (загальні) та власне літературні, серед яких виокремлено зовнішні, процесуальні та текстові.*

*Ключові слова: сучасна література, періодизація, літературний період, критерії періодизування, якісна література, драматургія.*

Повноцінне фахове вивчення сучасної української літератури неможливе без чітких відповідей на низку теоретичних питань про межу між сучасним і попереднім літературним періодом, критерії їх відокремлення, дефініцію поняття «сучасна література», а також принципи відбору якісної літератури, яка могла б гідно репрезентувати історичний період. Відповіді на них особливо важливі при формулюванні концептуальних засад написання нової історії української літератури в 10 (нині вже в 12) томах. Учасники полеміки, яка розгорнулася на сторінках журналу «Слово і час» навколо академічної історії української літератури, шукали відповіді на два інші питання: «Чи варто писати сьогодні історію літератури загалом, та ще й колективно, та якою повинна бути нова, академічна історія української літератури?» [4, 5]. Л. Скупейко окреслив очікувану методологічну складність історіописання: «На мій погляд, одним із найскладніших аспектів здійснення цього грандіозного проекту буде не історіографічний і навіть не націософський (в обох сферах українське літературознавство вже володіє певними набутками), а саме літературно-естетичний» [4, 8]. Для грамотного висвітлення складного аспекту знадобився б досвід І. Франка, який наразі використаний не вповні. Лише Н. Шумило робить акцент на тому, що митець «ставив перед критиками вимогу й послідовно дотримувався її сам – розглядати літературні твори в органічному зв'язку з тим ґрунтом, із якого вони вирости, а також брати до уваги емоційний досвід читача, власні переживання» [4, 81], тобто веде

мову про доцільність вивчення національної літератури.

Оскільки Франкова літературно-критична спадщина в різноманітних аспектах (творча індивідуальність, національна ідентичність тощо) осмислена в монографіях і розвідках Я. Білоштана, М. Гнатюка, О. Луцишин, Ф. Пустової, Л. Скупейка, Н. Шумило, то нашим локальним завданням є виокремлення критеріїв періодизації літературного процесу та маркерів якісної літератури, зокрема драматургії.

За І. Франком, «переходи від епохи до епохи є повільні і незначні, через тисячі невидних посередніх ступнів» [т. 41, 48]. Очікувано, що вони згруповані в певні чинники. Так, на сьогодні як аксіома повторюється літературознавцями, що «формування нової української літератури Франко вивчав у загальноєвропейському контексті, беручи до уваги суспільно-економічні, ідеологічні та літературні чинники» [5, 10]. Продовжити цей ряд слід політичним чинником: «Щоб зрозуміти сумний стан української літератури і повний, здавалось би, занепад літературної творчості на всім просторі нашого краю, треба мати на увазі його політичний стан і той рівень освіти та культури, на яким він опинився по козацьких війнах та руїні XVII в. Увесь XVIII в. Україна аж до розбору Польщі 1772 р. була поділена між дві держави – Росію, що мала на правім березі Дніпра Київ і його околицю, і Польщу, що мала всю західну половину України» [т. 40, 321]. Історик літератури має не лише орієнтуватися на ці чинники, а зуміти побачити те нове в змісті і характері літератури, щоб виявити виразні зміни, які дадуть підстави твердити

про нову добу [т. 41, 40]. Застосування цих чинників дуже помітне в «Історії української літератури» (1907–1909 рр.): запровадження і поширення християнства, релігійна полеміка, утворення церковних братств, організація перших політичних організацій, напад монголів 1238–1241 років, козацькі війни. Особливо важливими є *літературні чинники: жанровий* («Повісті і притчі», «Староруська поезія», «Вірші, драми, інтермедії»), *запозичення* («При кожній літературній появі, а особливо при кожній новій течії він мусить розрізняти своєрідно національне від загально міжнародного: національний зміст у міжнародній формі і національну форму, в яку відлито міжнародний зміст. Він мусить слідити течії літературної моди і духовних шаблонів та формулок, що пливають із краю до краю і не раз віками в'яжуть фантазію, творчість і чуття письменників. Мусить стежити, як серед тих переможних шаблонів та пануючих формулок звільня, під впливом різних обставин, накльовуються нові форми і відмінні погляди, виринають зразу в виді сумнівів, міцніють до ступня протесту й негачії, поки нарешті не здобудуть собі переваги і своєю чергою не витворять нової моди, нової школи, нового шаблону, що піде знову панувати поза межі свого народження, поки й його не розвалить нове слово» [т. 40, с. 10–11]), *літературні портрети* (починаючи із XVII ст. І. Франко акцентує увагу на літературних постатях Рогатинця, Смотрицького, Копистенського, Филиповича, Пелагії Гегевичівни, Гальшки Гулевичівни), *художня майстерність* (другу половину XVII можна назвати «літературою академістів», оскільки спостерігалось «заглиблення в академічну схоластику, масова продукція творів дуже працюючих, але чисто механістичних зводів і компіляцій без індивідуального забарвлення, без таланту» [т. 40, 309]), *мова* (наприклад, з кінця XVIII ст. виразним стає панування живої народної мови).

На зміну літературних періодів має вказувати й аналіз змін «фізіономії духового і літературного життя» [т. 41, 54], а також розширення обріїв літературних та наукових інтересів, «створення спеціальних організацій для наукової та літературної роботи» [т. 41, 152]. Продовжити цей ряд має й гуртування літературних сил навколо часописів, журналів тощо.

Наприклад, «1860 р. всі кращі літературні й наукові сили згуртувалися навколо журналу, який мав назву «Основи». При його створенні йшлося не тільки про те, щоб знайти якийсь притулок літературним творам, а й про те, щоб сформувати програму духовних прагнень українців» [т. 41, 187]. Об'єднання літературних сил відбувається і навколо літературних постатей: «У 60-х роках XIX ст. домінував вплив Куліша, у 70-х і 80-х – Драгоманова, а в 90-х – Грушевського» [т. 41, 189]. Так І. Франко бачив формування літературних поколінь, які діють в ту чи ту епоху.

У статті «Українці» І. Франко назвав три важливі явища, які вирізняють другу половину XVI ст.: Люблінську унію, «піднесення суспільного духу і національних почуттів», а також появу і «розвиток друкарства в Південній Русі» [т. 41, 173–174]. Розвідка «З останніх десятиліть XIX в.» продовжує цей ряд ще інформацією про попередній період: «Щоб зрозуміти те, що сталося у нас за 20 літ XIX віку, гляньмо на вихідну точку» [т. 41, 471]. Серед другорядних критеріїв розмежування літературних періодів можна назвати переосмислення митцями завдань літератури: «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач» [т. 41, 496].

Актуальність окреслення і застосування Франкових критеріїв цілісного аналізу художніх творів відзначив М. Гнатюк, який помітив, що «більшість українських письменників, які зверталися до літературної критики (Леся Українка, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич» [2, 54], керувалися саме ними.

При виокремленні маркерів якісної літератури в літературно-критичній спадщині І. Франка увагу звертатимемо не на час виходу праць, а на логіку проявлення цих маркерів при аналізі художнього твору, зокрема, у статті «Задачі і метод історії літератури» таким маркером названо гармонію змістоформи: «Необтесану форму і знов занадто штучну та прилизану будемо вважати признаком нездоров'я; згідність форми і змісту – признаком здоров'я» [т. 41, 9].

Ще один універсальний маркер – «вплив на потомність» [т. 41, 14], адже література має бути національною, а «справді національний письменник» має старатися «по змозі своїх сил

відповісти потребам своєї суспільності» [т. 41, 19]. Отже, наразі мова йде про функцію літератури. Дійсно, для І. Франка було важливим (це він ставив завданням історика літератури) з'ясувати, «яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [т. 31, 118], оскільки «для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, які він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [т. 31, 118]. Ця вже хрестоматійна думка І. Франка розкриває широту дійсності як матеріалу, який охудожнюється спеціальним механізмом. Механізм цей І. Франко уявляє так: «властивими способами» передати «шматок дійсності», закріплюючи «його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці», підняти «понад водоворот дійсного життя» і передати «без дальшої зміни потомності» [т. 31, 103]. Отже, функції літератури прямо впливають із механізму охудожнення і їхній спектр дуже широкий: гедоністична, естетична, дидактична, художня.

Висуває І. Франко й вимоги до письменників, адже створити якісний твір може тільки інтелектуально багата людина, бо якщо «думок у голові автора «трохи» [т. 27, 48], то це незмінно призводить до низькопробної літератури. Низькоякісній літературі, на думку І. Франка, сприяють також «порожні фрази, дитяче незнання і відсутність будь-яких принципів» [т. 27, 51], поверховість задуму, брак мотиву тощо.

Ф. Пустова помітила, що І. Франко вибудував концепцію драматичного роду літератури, згідно з якою «драматург має володіти особливим хистом, вмінням знаходити в житті «конфлікти справді драматичні» і втілювати їх у сюжеті, пронизані дією» [5, 136]. На основі ж міркувань І. Франка про драму М. Кропивницького «Дай серцю волі, заведе в неволю» дослідниця виокремлює ще низку теоретичних постулатів: «Зміст сценічного твору має бути суспільно вагомим; елементи форми, драматургічні чи театральні, треба

підпорядкувати розкриттю ідейного змісту, їхня самодостатність тільки підкреслює недоліки сюжету чи композиції» [5, 138]. Схожих висновків за двадцять років до Ф. Пустової дійшов і Я. Білоштан, правда в іншій площині – театральності. При цьому дослідник виявив уважність до термінологічного апарату, яким послуговувався І. Франко. Так, було відзначено позитивний і негативний потенціал інтриги, багатозначність терміна «ефект»: «Франко вкладав у це слово те значення, яке ми передаємо сучасним висловом «сценічність», а також вважав «ефект» рівнозначним термінові «наслідок», «результат дії» [1, 26].

Наукова уважність І. Франка, помічена Р. Козловим під час вивчення хронотопіки, полягала у «відстеженні ним географічних та історичних локалізацій досліджуваних і рецензованих п'єс, установлення часу й місця постановки творів, – царина, де сформульована ним теоретична думка про іманентність ознак часу й простору отримала належне практичне підтвердження» [3, 127]. Крім цього, Р. Козлов у цій площині окреслив критерії оцінки драм: «урахування драматургом особливостей тих умов, у які переноситься дія» [3, 130], досягнення «єдності і одноцілості» [т. 53, 36–37], ідея твору має «займати сучасних живих людей» [т. 16, 7].

Увага І. Франка до драматичної літератури (родова диференціація) не випадкова, адже вона «у кожного народу вважається певною мірою свідченням зрілості. Бо ж розвиток драматичної літератури ...може дати добре свідчення про те, якою мірою народні маси зацікавлені тим ідейним життям, яке репрезентує література, як їхній смак і їхні вподобання стимулюють або сковують письменників. ...Письменник ... мусить бути в тісному зв'язку зі своєю публікою; тому-то розвиток драматичного мистецтва характеризує духовне життя і культурний рівень народу більше, ніж інші галузі письменства» [т. 41, 90].

Окреслювати критерії (не)якісного драматургічного твору в літературно-критичній спадщині І. Франка доволі просто, адже критик кожну свою рецензію починав чіткою, прозорою оцінкою (наприклад, п'єса «має досить високу літературну вартість» або й зі знаком «мінус»). Так, для створення якісного драматургічного твору письменник має бути

добре обізнаним з життям тієї епохи, яку він обирає часом для розгортання подієвого ряду. Саме тому неуспіх «Бондарівни» І. Тобілевича, І. Франко пояснює тим, що автор «замало знав відносин Правобережної, тоді ще польської України в XVIII віці» [т. 41, 399]. Успіх п'єси «Не судилось» М. Старицького зумовлений тим, що зміст драми, багатий на характерні постаті й епізоди [т. 28, 103]. Отже, якість драматургічному творові забезпечує психологічно вмотивовані характери. Вдалою І. Франко вважає й п'єсу та виставу «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, що забезпечується «великою кількістю конфліктів і ситуацій, напівсмішних і напівтрагічних» [т. 28, 251]. Таким чином, ряд критеріїв поповнюється виразним конфліктом і контрастним естетичним наповненням.

Якості ж заважають слабка, нечітка композиція, порушення її простоти («рихла і позбавлена дії побудова драми» [т. 28, 105]), відсутність правдоподібності (наприклад, щодо характеру Катерини з «Бурі» О. Островського в перекладі М. Павлика І. Франко обурюється: «Як могла серед таких відносин вирости і розвиватися така поетична, м'яка, незламна, а при тім вразлива і повна релігійного містицизму натура?» [т. 32, 51]), психологізму («психологія дійових осіб накреслена дуже побіжно і поверхово» – щодо «Мужички» К. Писанецького [т. 29, 91]). Продовжує й уточнює цей ряд аналіз п'єси «Ярополок» К. Устияновича; її неуспіх пояснюється тим, що «хроніка ...майже без драматичної дії... і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу» [т. 28, 106]. Драматичній дії заважають «довгі розмови, що не мають жодного зв'язку з суттю твору, монологи, співи і танці настільки заповнюють окремі акти, що головний зміст ледве пробивається крізь ці алегорії» [т. 29, 91–92]. Розв'язка має бути вмотивованою, а не з допомогою *deus ex machina*.

Отже, для того, щоб вписати сучасну літературу в загальний історико-літературний процес, літературознавці мають остаточно впевнитись у необхідності цього кроку (такого прозорого для І. Франка, адже сучасність – наша перспектива) і знайти ті непорушні, логічні наукові засади, які наразі є визна-

чальними. Виробляючи нове, не слід забувати інструментарій і досвід, отриманий у спадок, зокрема від І. Франка – і це не потребує доведення. Так, дослідник уважав, що національна література – «се збір усіх духовних виплодів якогось одного народу, зложених у людській мові» [т. 40, 7]. Розрізняючи задачі й функції літератури, автор виокремлює «красну літературу», «присвячену потребам людського чуття та фантазії» [т. 40, 7–8]. Отже, сучасна література апіорі має бути вписана в загальну історію національної літератури. Крім того, призначення сучасної літератури І. Франко вбачав у відтворенні сучасного життя «з його болями і боротьбою», адже саме там можна знайти «безмірні скарби і збагатити ними світ і не... забігати в темні та мало плодючі дебри містицизму і алегоризування» [т. 31, 153]. Для створення цілісної картини сучасної літератури необхідно її відокремити від попередньої літературної доби, і допомогти в цьому мають критерії, розроблені І. Франком. Якщо загальні критерії (суспільно-економічні, політичні, ідеологічні) є очікуваними, умотивованими і вже тривалий час сприймаються аксіоматичними, то літературні чинники розпорошені й потребують систематизації. Так, до зовнішніх літературних чинників віднесемо вплив попереднього періоду та запозичення, до процесуальних – гуртування літературних сил навколо часописів, літературних постатей, що незмінно приводить до формування літературних поколінь, і створення літпортретів. Окремо слід назвати групу чинників, пов'язаних з особливостями художніх текстів (жанровий, мовний, що зумовлює художню майстерність).

Уписуючи сучасну літературу в історію, дослідникові так чи інакше доводиться канонізувати ті чи ті твори, і для цього потрібні критерії якісної літератури. Якість художнього твору, за І. Франком, великою мірою залежить від письменника на етапі задуму твору. Митець має бути глибокодумним, досвідченим, принциповим. Сподіваймося, що ці уроки І. Франка будуть немарними для сучасних творців.

#### Список використаних джерел

1. Білоштан Я. Іван Франко і театр / Яків Білоштан. — К.: Мистецтво, 1967. — 160 с.
2. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури: навч. посіб. / Микола Іванович Гнатюк. — К.: ВЦ «Академія», 2011. — 240 с.

3. Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретція : монографія / Роман Анатолійович Козлов ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 352 с.
4. Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : збірник. — К. : Фенікс, 2005. — 260 с.
5. Пустова Ф. Д. Іван Франко — історик української літератури / Феня Дмитрівна Пустова. — К. : Вища школа, 1989. — 147 с.
6. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 16—53. — К. : Наук. думка, 1976—1986, 2008, 2010.

**T. VIRCHENKO**

*Kryvyj Rih*

#### **HISTORICAL AND CRITICAL UNDERSTANDING OF MODERN UKRAINIAN LITERATURE: THE EXPERIENCE OF DR. FRANKO**

*This article proposes to solve current issues distinction literary periods, distinguishing criteria of quality literature, drama, using the experience of Ivan Franko. Franko's criteria periodization literary process is divided into axiomatic (general) and its own literature, which grouped into external, procedural and text.*

*Key words: contemporary literature, periods, literary period, criteria of periodization, quality literature, drama.*

**Т. И. ВИРЧЕНКО**

*г. Кривой Рог*

#### **ИСТОРИЧЕСКОЕ И КРИТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОПЫТ ДОКТОРА ФРАНКА**

*В статье предложено решать актуальные вопросы разграничения литературных периодов, выделенные критерии качественной литературы, в частности драматургии, используя опыт И. Франко. Франковские критерии периодизации литературного процесса разделены на аксиоматические (общие) и собственно литературные, среди которых выделены внешние, процессуальные и текстовые.*

*Ключевые слова: современная литература, периодизация, литературный период, критерии периодизации, качественная литература, драматургия.*

*Стаття надійшла до редколегії 23.11.2014 р.*

УДК 811.111.[38+42] (045)

**І. О. ГАРБАР**

м. Київ

6939484@gmail.com

## **СУГЕСТИВНА ФУНКЦІЯ ПОВТОРУ У ВСТУПНІЙ ПРОМОВІ АДВОКАТА (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКОГО ЮРИДИЧНОГО ТРИЛЕРУ ДЖОНА ГРИШЕМА «SYCAMORE ROW»)**

*Розглядається сугестивна функція повтору у вступній промові адвоката. Виділено найбільш уживані типи повторів у вступній промові адвоката, що виконують сугестивну функцію. З'ясовано і пояснено, в який спосіб сугестивний потенціал повтору у вступній промові адвоката впливає на хід думок, зміну психологічних настанов, рішень членів журі присяжних.*

*Ключові слова: сугестія, повтор, вступна промова адвоката, суд присяжних.*

Сугестивний потенціал мови полягає в поєднанні соціальних, психологічних і когнітивних факторів, що реалізуються за допомогою вербальних засобів і в своїй унікальній сукупності виступають потужним інструментом соціального впливу, виховання та маніпулювання. У сфері лінгвістики сугестивний потенціал мови досліджували переважно на матеріалі *політичного* (О. С. Іссерс, Л. Л. Ільницька, Ю. В. Станкевич, А. В. Ковалевська, М. Л. Ільченко), *рекламного* (В. В. Зірка, Ю. К. Пирогова,

О. Ю. Колтишева, О. О. Терпугова, Ю. В. Станкевич, А. В. Ковалевська, А. П. Мартинюк), *медійного* (М. Р. Желтухина, О. В. Дмитрук, Г. В. Данилова, Л. М. Киричук), *релігійного* (О. В. Климентова) дискурсів. Однак у сучасній лінгвістиці на сьогоднішній день не існує комплексних досліджень, які б одночасно охоплювали юридичні, психологічні і мовленнєві аспекти у сфері американського судового дискурсу, що зумовлює актуальність дослідження.



Об'єктом аналізу є вступна промова адвоката у судовому процесі за участю суду присяжних, предметом – сугестивна функція повтору у вступній промові адвоката. Матеріалом дослідження є американський юридичний трилер «Sycamore Row» відомого письменника, у минулому адвоката, Джона Гришема. Метою статті є дослідження та з'ясування особливостей сугестивної функції повтору у вступній промові адвоката. Поставлена мета передбачає виконання таких завдань:

- розглянути і дати визначення поняттю вербальної сугестії;
- з'ясувати особливості та функції вступної промови адвоката, якій властивий сугестивний характер;
- дослідити сутність повтору, виявити найбільш уживані типи повтору, що несуть сугестивний заряд у вступній промові адвоката;
- пояснити, який ефект має сугестивний заряд повтору у вступній промові адвоката на судження, думки, настанови та рішення членів журі присяжних.

Сугестія розглядається як «спрямований вплив на свідомість і поведінку людини / групи людей з метою створення в них певного психічного стану або спонукання до певних дій, через що у людини знижується усвідомленість сприйнятої інформації і критичне ставлення до неї, внаслідок чого вона починає діяти всупереч своїм знанням, переконанням, намірам і звичкам. За допомогою сугестії можна викликати різні уявлення, відчуття, емоційні стани, зміни сомато-вегетативних функцій тощо» [12, 215]. Дослідники зауважують, що явище сугестії безпосередньо пов'язане з мовою, а її вивчення – з лінгвістикою [7, 61].

У мовознавчій парадигмі *вербальну сугестію* визначають як вербальний та латентний вплив, що змінює психоемоційний і фізіологічний стан людини, який сприймається без критичної оцінки [7, 14; 7, 61], шляхом якого можна викликати певні відчуття, уявлення, емоційні стани та здійснювати вплив на вегетативні функції особистості без її активної участі в цьому процесі [5, 90].

Так, мова є основним знаряддям сугестивного впливу, тому професійні комуніканти у своєму арсеналі мають велику кількість комунікативних тактик і стратегій, а конвергенція в одному контексті тропів і стилістичних фігур, використання емоційно забарвлених слів,

метафоричність контексту створюють потужне поле впливу на адресата [7, 151], що призводить до змін в емоційному й раціональному стані людини та сприяє формуванню конкретних психологічних дій.

Судовий процес є яскравим прикладом статусно-орієнтованого спілкування, в якому ролі чітко розподілені за кожним учасником згідно з нормами інституту правосуддя. Присяжні виступають у суді пасивними комунікантами, роль професійного судді обмежена, і на долю адвокатів сторін випадає більша частина усної комунікації. Тому професійними комунікантами під час американського судового процесу виступають адвокат обвинувачення (*prosecutor*) та адвокат захисту (*defence attorney*). Таким чином, статусна приналежність учасників судового процесу знаходить вираження в їх мовленнєвій поведінці, яка включає в себе «особливі» мовленнєві засоби [8], що створюють потужне поле впливу на членів журі присяжних [7, 151–152].

*Судова промова* – різновид публічної промови, що, у свою чергу, визначається як «монологічна промова, яка проголошується перед публікою з метою здійснення на неї бажаного впливу» [10, 6]. Судові промови адвокатів поділяють на такі: вступна промова адвоката обвинувачення та захисту, прямий і перехресний допит, заключна промова адвоката обвинувачення та захисту. У цьому дослідженні інтерес становить вступна промова адвоката захисту.

Вступна промова (*opening statement, opening argument*) – це напутнє слово присяжним, яке адвокат обвинувачення та адвокат захисту проголошують перед початком судового процесу [14]. Верховний суд США схарактеризував вступну промову адвокатів так: «*ordinarily intended to do no more than to inform the jury in a general way of the nature of the action and defense so that they may better be prepared to understand the evidence*» (промова, що має за мету в загальних рисах проінформувати журі присяжних про суть справи, щоб вони могли краще зрозуміти хід справи) [14].

Із вищенаведених визначень можна зрозуміти, що за своєю природою вступна промова служить тільки для інформування журі присяжних про суть і майбутній хід справи. Однак численні науковці зауважують [14], що від

ефективності і вдалого викладу вступної промови адвоката залежить успіх судового процесу та навіть майбутнє ухвалення вердикту членами присяжних. Дослідження встановили, що 80% винесених вердиктів співпадають зі справленим враженням на журі присяжних після проголошення вступних промов адвокатів [14]. Більш за те, емпірично встановлено, що після проголошення вступних промов адвокатів 65–80% присяжних не тільки формулюють свою кінцеву думку про справу, але не змінюють її під час судового процесу [15].

Серед *основних особливостей вступної промови* адвоката виділяємо такі: настановчий характер, формування необхідного психологічного контакту зі слухачами, створення сприятливої атмосфери безпосередності, закладення основи гарних стосунків між учасниками судового процесу (адвокатом і присяжними), зацікавлення слухачів та привернення їхньої уваги до важливих фактів, підготовка до правильного сприйняття і розуміння сказаного [6, 19]; здійснення довготривалого ефекту і враження на журі присяжних; програмування настанови, що процесуальна позиція адвоката правильна.

У такий спосіб, вступна промова адвоката розуміється як цілеспрямований «вживі мистецтва», метою якого є формування настанови у членів журі присяжних на максимізацію ефекту впливу, акцентуація уваги цільової аудиторії до необхідної для адвоката інформації завдяки арсеналу вербальних засобів та ведення присяжних за настановою адвоката до кінця судового процесу. Отже, *основною функцією вступної промови адвоката є здійснення сугестивного впливу на присяжних завдяки формуванню необхідних для адвоката настанов на максимізацію ефекту впливу, створення довготривалого ефекту в пам'яті присяжних, що спрацює при винесенні вердикту.*

Як можна досягти цього ефекту завдяки мові? Вважаємо, що найефективнішим сугестивним засобом тут є *повтор*. Сугестивну функцію повтору відзначають численні мовознавці [2, 96; 3, 19–21; 9, 79–80; 11, 148–149; 7, 105], зауважуючи, що 1) сугестивний ефект досягається за умови значної кількості повторів [7, 106]; 2) використання повторів є ефективним засобом впливу на свідомість, оскільки одна й та сама інформація поступово пере-

стає усвідомлюватися і починає впливати на підсвідомість. Це сприяє асоціативному закріпленню певної інформації в потрібному емоційному контексті. Далі таке закріплення починає діяти у зворотному напрямку, тобто знову на свідомість [3, 16; 7, 106].

У лінгвістиці повтор визначається як мовленнєва фігура, яка становить повторення звуків, слів, морфем, синонімів або синтаксичних конструкцій в умовах достатньої щільності ряду, коли ці одиниці достатньо близько одне від одного, щоб їх можна було помітити [1, 3]. Завдяки своєму великому емоційно-експресивному потенціалу фігури повтору виступають засобом акцентування уваги слухача, психологізації, смислового й емоційного посилення, ритмічної організованості промови [1, 3–7].

Спектр функцій повтору досить широкий, і полягають вони у вираженні інтенсивності вияву позначуваної ознаки, дії, почуття; нарощенні смислів, тобто розвитку особливої, релевантної тільки для певного тексту семантичної структури повторюваного слова; здійсненні впливу на реалізацію прагматико-комунікативної настанови мовця; виділенні основної думки, посиленні емоційності. Повтор також виконує зображально-виражальну (експресивну), ритмо- і римоутворювальну, композиційну і смислоутворювальну функції.

Нами визначено, що найбільший сугестивний заряд мають *лексичний* і *синтаксичний* типи повтору. Тому класифікація повторів у запропонованому дослідженні побудована з урахуванням цих двох базових критеріїв.

До різновидів *лексичного* повтору відносимо *анафоричний* (повтор слова чи групи слів на початку рядків, строф, фраз), *епіфоричний* (повтор слова або групи слів у кінці рядків), *контактний* (повторювання останнього слова чи групи слів у кінці і на початку суміжних відрізків мовлення), *рамковий*, чи *кільцевий* (повтор слова на початку і в кінці синтаксичної конструкції) [4, 77].

Як підвиди *синтаксичного* повторення розглядаємо *паралелізм* (однакова синтаксична й інтонаційна побудова декількох речень або їх частин) і *хіазм* (один із видів паралелізму, при якому друга половина висловлення побудована у зворотному порядку членів речення).

За місцем розташування компонентів у тканині тексту виділяємо *контактний* і *дис-тантний* повтори.

У якості мовного матеріалу ми обрали частину вступної промови адвоката у справі темношкірої доглядальниці, яка випадково та не очікувано для всіх і самої себе успадкувала велику суму грошей від мільйонера, за яким доглядала. Позов до суду подала родина чоловіка, який незадовго до самогубства викреслив усіх членів своєї родини з заповіту, переписавши 90% від заповіту своїй покоївці. Члени родини стверджують, що чоловік в останні хвилини свого життя зазнав неналежного впливу (*undue influence*) доглядальниці і що йому бракувало здорового глузду на той момент (*testamentary capacity*). Інтереси жінки представляє молодий, але надзвичайно красномовний адвокат Джейк Бригенс, образ якого відомий нам з юридичного трилеру «A Time to Kill».

Пропонуємо розглянути найпоширеніші види повторів, які несуть найбільший сугестивний заряд у вступній промові адвоката.

**Лексичний:**

– **Анафоричний повтор:** «*Ladies and gentlemen of the jury, your job is not to give away Seth Hubbard's money. There's a lot of it, and all of it was earned by Seth Hubbard himself. Not by you, not by me, not by any of the lawyers in this courtroom... Seth did what he did for reasons known only to him. Again, he made the money - it all belonged to him. He could have given every penny to the Red Cross, or to some slick televangelist, or to the Communist Party. That's his business, not yours, not mine, not this court's*» [16, 414; 16, 41-7], – так розпочинається вступна промова адвоката захисту, який акцентує увагу присяжних на тому, що всі гроші, які мав загиблий, він заробив самостійно. Лексичний анафоричний повтор прислівника 'not' підсилюється повторенням прийменника 'by' і використовується для того, щоб нав'язати ідею, що загиблий заробив свої гроші без зайвої допомоги і тому без зайвої допомоги міг вирішувати, як ними розпоряджатися і кому їх відписувати. У другому реченні знову за допомогою повторюваного прислівника 'not' нав'юється думка, що не завдання суду присяжних вирішувати, чому чоловік так зробив.

З наступного авторського коментарю можна побачити, який ефект такий повтор мав на

хід думок присяжних: «*Seth Hubbard might have been fading in his final days, but there was no doubt he planned things perfectly. They had not been too impressed with Herschel and Ramona anyway. And, they didn't like the fact that a black housekeeper would get all the money, but, as Jake had said, it was not for the jurors to decide. It wasn't their money*» [16, 499].

– **Епіфоричний повтор у поєднанні з рамковим:** «*Now, ladies and gentlemen, there is an unpleasant part of this story, and that's why we're all here. Seth Hubbard was survived by a son and a daughter and four grandchildren. In his will, he left them nothing. ... The obvious question is, Why? Instead of leaving his money to his family, Seth left 5 percent to his church, 5 percent to a long-lost brother, and the remaining 90 percent was given to a woman by the name of Lettie Lang. ... Again, the obvious question is, Why? It is our natural tendency to ask, Why would a man do this? Why did Seth cut out his family and leave almost everything to a woman he'd known for such a short period of time? Believe me, ladies and gentlemen, that is the greatest question I've ever confronted as a lawyer. That question has been asked by me, by the other lawyers, by the Hubbard family, by Lettie Lang herself, by friends and neighbors, and by virtually everyone in this county who's heard the story. Why? The truth is that we'll never know. Only Seth knew and he's no longer with us*» [16, 416-417], – у наведеному уривку адвокат виносить на фінальну позицію питальне слово 'why', сугестивний ефект якого посилюється завдяки повторенню цього самого слова, що завершує цей відрізок тексту (рамковому). Питальне 'why' виступає як риторичне запитання, яке адвокат уживає у своєму мовленні, щоб присяжні замислилися, чому померлий зробив те, що зробив. Повтор слова у кінці речення дозволяє зафіксувати увагу на результаті [13, 138]. Результатом у цьому випадку є фінальна відповідь адвоката на поставлене ним запитання, що тільки загиблий міг знати відповідь на це запитання і що не в їх владі запитувати себе про це. Таким чином, адвокат нав'ює присяжним бажану для нього відповідь.

**Синтаксичний:**

– **Дистантний паралелізм:** «*Now, if you think a man who put together a \$ 24 million fortune in about ten years knows what he's doing with his money, then you're right. Because Seth knew ex-*

**actly what he was doing.** *The day before he hung himself he went to his office, locked his door, sat down at his desk, and wrote a new will. A handwritten will, one perfectly legal, nice and legible, easy to understand, not the least bit complicated or confusing. He knew he was going to commit suicide the following day, Sunday, October 2, and he was putting everything in order. He planned it all. He wrote a note to a man named Calvin Boggs, an employee, in which he explained he was taking his own life. You will see the original... He planned it all... He knew exactly what he was doing. He planned it all» [16, 416 ], – завдяки дистантним повторам паралельних конструкцій текст сприймається нелінійно, внаслідок чого виникає додаткова підтекстова інформація, що посилює сугестивний ефект [7, 111]. У наведеному прикладі адвокат тричі наголошує, що загиблий усе спланував, і двічі акцентує увагу присяжних на тому, що той точно знав, що робить. Категоричності цим твердженням надають дієслова 'knew' і 'planned', завдяки яким адвокат «прищеплює» присяжним ідею, що загиблий цілком розумів свої дії та все заздалегідь спланував. Більш того, використання інших повторів в одному відрізку тексту, зокрема семантичного і лексичного, створюють потужне поле впливу на адресата.*

Слід зауважити, що впродовж вступної промови адвокат повторює синтаксичну конструкцію «*he knew exactly what he was doing*» шість разів, а конструкцію «*he planned it all*» – тричі, що здійснює довготривалий ефект на пам'ять присяжних до моменту ухвалення ними вердикту: «*Their Juror buttons got a few looks but no inquiries. They got a booth so they could talk and within minutes were in complete agreement. Seth Hubbard might have been fading in his final days, but there was no doubt he planned things perfectly*» [16, 499].

– **Анафоричний паралелізм:** «*Now, as I said, it's not your job to give away Seth's money, or to decide who should get what or how much. However, it is your job to determine if Seth knew what he was doing... It is your job, as I said, to decide only one important issue, and that is simply this: At the time Seth wrote his last will, was he thinking clearly and did he know what he was doing?*» [16, 415; 16, 417] – у наведеному прикладі на початку речення адвокат використовує повторення паралельних конструкцій у ви-

гляді прямих інструкцій у наказовій формі, завдяки яким намагається спонукати присяжних виконувати його команди. Адже призначенням директивних команд є викликати відповідну дію [7, 83]. Зазначимо, що конструкція «*it is not your job*» повторюється впродовж вступної частини адвоката шість разів, а конструкція «*it is your job*» – чотири рази. Поглянемо, який ефект мала така кількість повторів на хід думок і дії присяжних при винесенні вердикту: «*Okay, here's what I think. I think it's wrong to cut out the family and give all the money to another person, especially someone who Seth knew for only three years. But, as Jake said at the beginning, our job is not to decide who should get the money. It's not our money. I have no doubt he knew what he was doing. He'd been planning it for a long time. I'm voting in favor of the will...*» [16, 504]; «*Fay Pollan evoked less sympathy than anyone else in the room, maybe with the exception of Frank Doley. She said, I'm not too concerned about his family. They've probably got more money than most of us, and they're young and educated. They'll be fine. They didn't help Seth make his money, why should they expect all of it? He cut 'em out for a reason, reasons we'll never know... Anyway, I'm sure Seth was not a nice person, but, like Jake said, it's not our business who he gives his money to. He was sick but he wasn't crazy*» [16, 505].

– **Епіфоричний паралелізм:** «*It's a legal term that's easy to understand. It means you have to know what you're doing, and, ladies and gentlemen, Seth Hubbard knew exactly what he was doing. He wasn't crazy. He wasn't delusional. He wasn't under the influence of painkillers or other meds. He was as mentally sound and sane as the twelve of you are right now*» [16, 415], – у наведеному прикладі адвокат укотре завдяки повтору намагається прищепити присяжним думку про те, що померлий не був божевільним, не перебував під впливом медичних препаратів, даючи директивну команду їх свідомості прийняти факт, що той був у здоровому глузді. Деякі дослідники зауважують, що усвідомлення команд та інструкцій перешкоджає ефекту сугестії. Тому з метою «нейтралізації» свідомості сугестор використовує техніку подвійних команд. Тимчасом як свідомість аналізує одну команду (*wasn't crazy, wasn't delusional*), з'являється безпосередня можливість

впливу на підсвідомість [7, 87] іншою командою (*he knew exactly what he was doing; he was as mentally sound and sane*).

Отже, на основі результатів проведеного дослідження можемо стверджувати, що повтор є одним із найефективніших лексико-синтаксичних засобів сугестивного впливу у промові адвокатів, що здійснює вплив на свідомість, настанови і дії членів журі присяжних при винесенні вердикту під час судового процесу.

У подальшому вбачаємо за необхідне визначити інші засоби сугестивного впливу у промові адвокатів у процесі судового засідання за участю присяжних.

#### Список використаних джерел

1. Бекетова О. В. Фігури повтору як лінгвостилістичні засоби аргументації / О. В. Бекетова // Взаємодія одиниць різних рівнів германських та романських мов : Вісник КДЛУ, 1997. — Вип. 3. — С. 3—7.
2. Белова А. Д. Лингвистические аспекты аргументации / А. Д. Белова. — К. : ЛОГОС, 2003. — 304 с.
3. Германов В. Г. Вплив ЗМІ на підсвідомість : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08 / В. Г. Германов. — К., 2003. — 174 с.
4. Єфімов Л. П. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз : учбово-методичний посібник / Л. П. Єфімов, О. А. Ясінецька. — Вінниця : Нова книга, 2004. — 240 с.
5. Желтухина М. Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.19 / Желтухина Марина Ростиславовна. — М., 2004. — 722 с.

6. Ивакина Н. Н. Основы судебного красноречия : (Риторика для юристов) : учеб. пособие / Н. Н. Ивакина. — 3-е изд., пересмотр. — М. : Норма : ИНФРА-М, 2011. — 592 с.
7. Ільницька Л. Л. Англомовний сугестивний дискурс : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Л. Л. Ільницька ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2006. — 222 арк.
8. Кобзева О. О. Основні дискурсивні характеристики американського судового засідання [Електронний ресурс] / О. О. Кобзева. — Режим доступу : [http://science.crimea.edu/zapiski/2012/filologiya/uch\\_25\\_64\\_1\\_p1/003\\_kobz.pdf](http://science.crimea.edu/zapiski/2012/filologiya/uch_25_64_1_p1/003_kobz.pdf).
9. Крючкова П. Г. Авторитарний дискурс : (на матеріалі сучасної англійської мови : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / П. Г. Крючкова. — К., 2003. — 193 с.
10. Кузнецов И. Н. Современная риторика / И. Н. Кузнецов. — М. : Дашков и Ко, 2003. — 480 с.
11. Скуратовська Т. А. Аргументація в американському судовому дискурсі : (на матеріалі справ за участю суду присяжних) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Т. А. Скуратовська. — К., 2002. — 197 с.
12. Степанов О. М. Психологічна енциклопедія / О. М. Степанов. — К. : Академ-видав, 2006. — 424 с.
13. Хазагеров Т. Г. Общая риторика : Курс лекций. Словарь риторических приемов : учеб. пособие для студ. вузов / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина. — Ростов н/Д : Феникс, 1999. — 320 с.
14. Opening statement [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://legal-dictionary.thefreedictionary.com/opening+statement>.
15. The Trial Process: Law, Tactics and Ethics [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.law.indiana.edu/instruction/tanford/web/reference/04open>.

#### Джерела ілюстративного матеріалу

16. Grisham J. Sycamore Row / John Grisham. — NY : Clays Ltd, 2014. — 516 p.

#### I. HARBAR

Київ

#### SUGGESTIVE FUNCTION OF REPETITION IN ATTORNEY'S OPENING STATEMENT (BASED ON MATERIAL OF AMERICAN LEGAL THRILLER «SYCAMORE ROW» BY JOHN GRISHAM)

*Suggestive function of repetition in the attorney's opening statement is under consideration. The most frequently used types of repetition with suggestive function in the attorney's opening statement are defined. It was identified and explained how the suggestive power of repetition in the attorney's opening statement influences the jury's way of thinking, psychological directions and their decision-making process.*

*Key words: suggestion, repetition, opening statement, jury panel, trial by jury.*

#### И. А. ГАРБАР

г. Киев

#### СУГГЕСТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ПОВТОРА ВО ВСТУПИТЕЛЬНОЙ РЕЧИ АДВОКАТА (НА МАТЕРИАЛЕ АМЕРИКАНСКОГО ЮРИДИЧЕСКОГО ТРИЛЛЕРА ДЖОНА ГРИШЕМА «SYCAMORE ROW»)

*Исследуется суггестивная функция повтора во вступительной речи адвоката. Выделены наиболее употребляемые виды повторов во вступительной речи адвоката, выполняющие суггестивную функцию. Рассмотрено и объяснено, каким образом суггестивный потенциал повтора во вступительной речи адвоката влияет на ход мыслей, смену психологических установок и решений членов жюри присяжных.*

*Ключевые слова: суггестия, повтор, вступительная речь адвоката, суд присяжных.*

Стаття надійшла до редколегії 26.02.2015 р.

УДК 82.091:821.161+82(100)

**І. Ю. ГОЛУБИШКО**

м. Кам'янець-Подільський  
golubishko60@mail.ru

## АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ В КОНТЕКСТІ МІЖВИДОВИХ ЗВ'ЯЗКІВ

*Статтю присвячено проблемі використання можливостей міжвидової компаративістики в процесі аналізу літературного твору. Доведено, що зміст літературного твору (в цьому випадку – «Божественної комедії» Данте) може бути сприйнятий глибше і точніше, якщо розглядати його як синтез літератури і живопису.*

*Ключові слова: літературний твір, компаративістика, міжвидовий аналіз, ілюстрація, гравюра.*

В останні десятиліття ХХ і в ХХІ ст. аналіз літературного твору в контексті міжвидових зв'язків, або міжвидової компаративістики, відстоювання прав компаративістики щодо продуктивності вирішення цього завдання отримали широке висвітлення у працях багатьох вчених (В. Альфонсова, Н. Бочкарьової, А. Вартанова, Д. Наливайка, В. Силантьєвої, М. Рубінс, О. Ощепкова, М. Шмеллінга та ін.). Компаративістика в сучасному літературознавстві трактується значно ширше, ніж у момент зародження. Її аспект – вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтв – один із найменше розроблених. На дефіциті наукових досліджень у цій царині наголошує В. І. Силантьєва, хоча, на її думку, очевидним є те, що «аналітичне зіставлення творів двох і більше мистецтв (літератури, живопису, музики, архітектури, мистецтва кіно і театру) робить цей аналіз теоретично зіставляваним із декількома розробленими зараз галузями знань. У першу чергу це стосується напрацювань у галузі інтердисциплінарної (міждисциплінарної) методики...» [7, 16]. Невід'ємним право компаративістики на міжвидову проблематику вважає Д. Наливайко: «У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь – вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними» [5, 9]. Німецький літературознавець М. Шмеллінг розглядає компаративістику як дослідження відношень. Інтермедіальність у цьому сенсі є одним із центрів порівняльного дослідження. Вчений підкреслює: «Порівняльне і загальне літературознавство як дослідження літератури є також дослідженням культури й цивілізації у значенні

міждисциплінарної та міжкультурної контекстуалізації, а також між різними типами медіа (тобто *мистецтва* (курсив автора. – І. Г.) в сучасній компаративістичній термінології)» [8, 208]. І ще один його висновок, що стосується вивчення культурних відмінностей як нової галузі компаративістики, є доречним у межах нашої розвідки. Шмеллінг упевнений, що нові напрями в компаративістиці «покликаються на семіотико-культурологічні моделі, через які мають контакти з іншими формами мистецтва і / або медіа та на етнологічні засновки й інструменти, що походять з культурологічних студій і дають змогу пояснити транскультурні процеси всередині й між літературами» [8, 209]. Зазначена дискусійність ідей міжвидової компаративістики (інтермедіальності) й визначає *актуальність* проведеного дослідження.

Ознайомлюючись із художнім твором, ми сприймаємо його кожен по-своєму. Подібне сприйняття уможливорює створення читачем свого власного варіанта прочитання твору, не обмеженого думкою традиційної критики. І тут, думається, широкі можливості відкриває ознайомлення з найкращими взірцями ілюстрацій того чи іншого твору світової літератури. Поділяємо точку зору В. І. Силантьєвої, яка, говорячи про вивчення шекспірівських текстів, підкреслює, що «візуалізація змісту... виявляється успішною тільки в тому випадку, якщо запропонований зображальний ряд не знижує і не профанує його загального змісту. Синтетизм «подвійного» (літературний текст і його художній варіант) покращує сприймання першоджерела й... осучаснює його» [7, 12]. Отже, метою даної розвідки є спроба з'ясувати доречність і результативність використан-

ня творів живопису для проведення компаративного аналізу, аби краще осягнути задум автора і зміст творів світової класики. У центрі уваги даного дослідження – «Божественна комедія» Данте.

Розпочинати слід уже з біографії Данте. Звернемося до відомої фрески Доменіко ді Міколіно «Данте у стін Флоренції» (1465 р.) з церкви Санта Марія дель Фьоре у Флоренції. Якщо говорити про головні події життя поета, слід наголосити на його активній участі в житті рідного міста, яке Данте любив і прагнув сприяти його подальшому розквіту. Несправедливо засуджений владою на вигнання з міста, поет на 20 років покидає рідну Флоренцію. Він мандрує Італією, мешкає в багатьох містах і свій останній притулок знаходить у Равенні. Незважаючи на величезне бажання флорентійців повернути прах генія до рідного міста, їм досі це не вдалося. Його «Божественна комедія» теж була написана на чужині. На фресці Данте стоїть біля стін Флоренції, оскільки не може увійти всередину. Але, щиро люблячи рідне місто, саме тут він презентує свою «Комедію», тримаючи в руках розкритий рукописний том. Правою рукою поет показує на страждальців, які спускаються у Пекло. Позаду здійснюється багатоколле Чистилище, яке увінчує Рай земний з Адамом і Євою. Над усім зображенням сяє Рай небесний. Тобто фреска розповідає коротко й історію самого поета, і зміст головного твору його життя.

«Комедія» Данте вплинула на творчість багатьох майстрів пензля, і кожен з них знаходив те, чого потребували його світосприйняття, творча особистість. Ілюстрації, зрозуміло, були вже в перших виданнях «Комедії» – титульний аркуш, заставки на початку пісень. Це були, швидше за все, рукописні видання. Особливо багато ілюстрацій датується XV століттям, але автори майже невідомі. Можна припустити, що їх малювали у монастирях, де переписували твір. Одним з найяскравіших імен є Сандро Боттичеллі, який небезпідставно вважається найкращим ілюстратором «Чистилища». Відомі гравюри й акварелі Г. Доре, А. Дюрера, В. Блейка.

Однією з найоригінальніших постатей в англійському зображальному мистецтві межі XVIII–XIX ст. є Вільям Блейк. Крім того, він був поетом і філософом. Уважаючи місію худож-

ника романтично-містичною, він відмовлявся від «малювання з природи і при створенні графічних і живописних творів принципово звертався до світу високої «людської і божественної» фантазії. Свою філософію Блейк утілює в художні візуального характеру тексти» [6, 761–762]. Він вважав, що творчий процес «живописання думкою» є особливий глибоко сакралізований акт. Ілюстрував Блейк і поему Данте, залишив акварельні і гравюрні зображення [3]. Він розраховував усю серію виконати в гравюрах, але помер, встигнувши виготовити лише сім пластин. Гравюра «Смерч коханців» Блейка (1824–1827) певною мірою пов'язана зі сценами Пекла з «Божественної комедії» Данте (друге коло Пекла). Вона демонструє вічне прагнення людської душі до Божественного духу. Це прагнення реалізується лише після смерті людського тіла, що дає можливість любовного поєднання людських душ однієї з другою і з Богом.

Надзвичайно цікавими є гравюри Маргарет і Хелен Майтленд Армстронг, що ілюстрували нью-йоркське видання «Божественної комедії» 1902 року. Цікаво знайомлять художниці глядача з парою коханців Франческою і Паоло, які перебувають у другому колі Пекла. Вони зображені не у вихорі страждальців, а під час побачення ще за життя. У Доре ця сцена відтворена як замальовка з лицарських часів, а це зображення пари виконано у стилі модерн: витончені обличчя, зачіска молодої жінки, оздоблена квітами, драпування одягу, всі заставки на сторінках повторюють рослинні мотиви. Манера створення жіночого образу невловимо нагадує манеру чеського художника-модерніста Альфонса Мухи, який створив стиль Арт Нуво, що став утіленням його доби. Своєрідним є бачення поеми Данте іспанським художником-сюрреалістом Сальвадором Далі, що і відбилося в його ілюстраціях.

Безумовно, кожна ілюстрація подає бачення подій конкретним художником, але це тільки допомагає всебічно осягнути зміст поеми Данте, глибше проникнути в задум автора. Міжвидовий аналіз допоможе зіткнути різні точки зору, порівняти власне сприйняття читача і те, як ті самі події побачив художник. Ми спробуємо це показати на прикладі зображень Цербера, який наглядає за мешканцями третього кола Пекла. І хоча тут знахо-

дяться ненажери, однією з центральних постатей є Цербер – «звір з вишкіром потрійним»:

«Трёхзевый Цербер, хищный и громадный,  
Собачьм лаем лает на народ,  
Который вязнет в этой топи смрадной.  
Его глаза багровы, вздут живот,  
Жир в чёрной бороде, когтисты руки;  
Он мучит души, кожу с мясом рвёт.  
А те под ливнем воют, словно суки;  
Прикрыть стараясь верхним нижний бок,  
Ворочаются в исступленье муки.  
Завидя нас, разинул рты, как мог,  
Червь гнусный, Цербер, и спокойной части  
В нём не было от головы до ног» [1, 44].

Щоб краще зрозуміти, про кого йдеться, слід пригадати, що собою являє ця істота, в яких міфах і античних творах з'являється. Збереглася акварель Вільяма Блейка з зображенням цієї міфологічної потвори. Найвідомішим ілюстратором свого часу був Гюстав Доре. Він малював сцени з книг Старого і Нового Заповіту, Рабле, Сервантеса, Мільтона, Лафонтена, Байрона, Бальзака, По, Перро, Распе і багатьох інших. Крім того, Доре був відомим скульптором, майстром живопису, займався літографією.

Восени 1855 року майстер із захопленням вивчає Данте для створення циклу ілюстрацій до «Божественної комедії». Вражаючи гравюри до кантики «Пекло» було виконано в 1861 році, а (за різними джерелами) до «Чистилища» і «Раю» у 1869 р. «Cerberus» є однією з найвідоміших гравюр Гюстава Доре, зроблених для ілюстрації «Божественної комедії». В цілому «Пекло» Данте ілюструють 76 гравюр. Кожна композиція «являє самостійну картину. Ці твори чинять надзвичайний вплив на читача завдяки композиції й ефектному освітленню. У гравюрах Доре немає театральності, він зачарований видіннями Данте і поспішає передати їх на папері» [2]. Для страшних сцен пекла характерні простір, заповнений натовпом грішників, очікування ними покарання, темні тони, відсутність горизонту. Всі ці елементи бачимо і в «Цербері» Доре, і в тексті Данте.

Найзагадковішим художником, декоратором, ілюстратором тощо ХХ сторіччя є Сальвадор Далі. Поема Данте не залишила митця

байдужим, і він створив акварелі до кожної зі 100 пісень [4], що відрізняє його від Доре, який брав за основу сюжет із будь-якої терцини пісні. Цербер Далі має своєрідний вигляд. Важко сказати, чому автор побачив його в образі триголового коня (хоча, якщо зважати на оригінальне світосприйняття художника і головне – його способи вираження уявлень про світ, це, цілком імовірно, теж пес). Мабуть, головним залишається ідея охорони і покарання грішників, у цьому випадку страхотливий, навіть жадливий, кінь не суперечить задуму письменника, хоч і не відповідає традиційному зображенню цієї потвори. Незалежно від цього, багато гравюр / акварелей Доре, Блейка, Далі перегукуються одна з одною, тим самим доповнюючи і даючи можливість глядачеві фантазувати далі самим.

Тема пропонованого дослідження потребує подальшого розроблення. Тому одним із напрямів наукового пошуку буде вивчення впливу творів живопису на створення майстрами слова їх творів, а також взаємовплив різних видів мистецтва (літератури і живопису, літератури і скульптури, літератури і кіно- та фотомистецтва), що належать до одного мистецького напрямку.

#### Список використаних джерел

1. Данте А. Божественная комедия ; Новая жизнь ; Стихотворения, написанные в изгнании ; Пир / А. Данте. — М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2004. — 960 с.
2. Гюстав Доре: жизнь и творчество художника [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://allpainters.ru/dore-gustav.html>.
3. Ілюстрації У. Блейка до «Божественної комедії» Данте [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://top-antropos.com/literature/item/838-william-blake-dante>.
4. Ілюстрації Сальвадора Далі до «Божественної комедії» Данте [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.dali-genius.ru/Divine-Comedy.html>.
5. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 347 с.
6. Пантелеєва І. А. Всеобщая история искусств : (курс лекцій) / І. А. Пантелеєва, М. М. Миркес, М. В. Тарасова и др. — Красноярск : ИПК СФУ, 2008. — 1020 с.
7. Силантьєва В. Література і живопис в контексті компаративістики : Писателі і художники періодів переорієнтації : моногр. / В. І. Силантьєва. — Одеса : Астропринт, 2015. — 336 с.
8. Шмеллінг М. Літературне порівняння чи порівняння культур? / Манфред Шмеллінг ; пер. з англ. Г. Трегуб // Всесвіт. — 2011. — № 1—2. — С. 202—209.



**I. GOLUBISHKO**  
*Kamyanetz-Podilskiy*

### THE ANALYSIS OF LITERARY WORK IN THE CONTEXT OF INTERSPECIFIC RELATIONSHIPS

*The article deals with the problem of using the ability of interspecific comparative studies analyzing the literary work. Different points of view are listed in the article, concerning to the definition of the term, distinguishes its controversy in the modern literature, which is defined by different styles of data for study. The author submits that the context of literary work (for example, «The Divine Comedy» by Dante) can be understood profoundly and precisely, if consider it's as the literary synthesis.*

*Key words: literary work, comparative studies, interspecific relationships, picture, gravure.*

**И. Ю. ГОЛУБИШКО**  
*г. Каменец-Подольский*

### АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕЖВИДОВЫХ СВЯЗЕЙ

*Статья посвящена проблеме использования возможностей межвидовой компаративистики в процессе анализа литературного произведения. Доказано, что содержание литературного произведения может быть воспринято глубже и точнее, если рассматривать его как синтез литературы и живописи.*

*Ключевые слова: литературное произведение, компаративистика, межвидовой анализ, иллюстрация, гравюра.*

*Стаття надійшла до редколегії 24.03.2015 р.*

УДК 821.161.2

**Л. М. ГОРБОЛІС**

м. Суми

Larisa-Gorbolis@mail.ru

## ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ МОДЕЛІ «УКРАЇНЕЦЬ-ТОТАЛІТАРНА СИСТЕМА» В ОПОВІДАННІ Є. КОНОНЕНКО «ЗУСТРІЧ У САН-ФРАНЦИСКО»

*У статті на основі оповідання сучасної української письменниці Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско» через блок причинно-наслідкових зв'язків висвітлюється руйнівний вплив тоталітарної системи на родинні стосунки кількох поколінь українців. За допомогою активно залученого у творі прийому ретроспекції акцентовано на трагедії молоді патріотично налаштованої сім'ї українців, члени якої змушені були розлучитися/виїхати за кордон, щоб зберегти собі життя.*

*Ключові слова: патріотизм, національні засади, самобутність, еміграція.*

Зацікавленість літературознавців проблемою еміграції пояснюється її важливістю в українському суспільстві та актуалізацією у вітчизняному письменстві останніх десятиріч. Дослідників цікавлять особливості вияву національної самобутності героя-українця в різних ситуаціях та обставинах. Низка аспектів, пов'язаних із питанням художнього відображення проблем еміграції, заробітчанства представлено у працях Є. Барана, Я. Поліщука, В. Пилинського. Оповідання Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско» – твір, що доповнює матрицю художніх творів із проблем еміграції й вирізняється найперше тим, що адресоване всім, хто все ще захоплюється СРСР і мріє про повернення в минуле, а також украї-

нцям, хто прагне більше знати про добу, коли Радянський Союз був «найпідступнішою, найогиднішою, найжорстокішою формою новітньої російської імперії – тюрмою народів» [6, 6]. Одвічні проблеми батьків і дітей, кохання, а також внутрішньородинної культури у творі сучасної української письменниці набули нового потрактування, оскільки висвітлюються у контексті українських реалій 80-х рр. ХХ ст.

Мета статті – на основі оповідання сучасної української письменниці Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско» з'ясувати роль національного в культурі життєдіяльності українців різних поколінь.

В оповіданні з різним ступенем деталізації художньо відображено життя кількох поко-

лінь українців, долі яких нещадно понівечила радянська система. Першоплановими є стосунки двох закоханих, патріотично налаштованих молодих людей (у творі вони без імен – Він і Вона), які вирішили одружитися. Епізоди-слайди з життя героїв Є. Кононенко логічно розташовуються у контекстуальній площині праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Заявлені в оповіданні Є. Кононенко проблеми відокремлені від 1965 р. – часу написання праці українського дисидента – двома десятиріччями. Стисло, через показові епізоди життя різних поколінь Є. Кононенко відтворила суспільно-політичне життя в Україні у 80-х рр. ХХ ст. Хронотопіка оповідання багатопланова: авторка художньо відобразила події 18-річної давнини (із фрагментарними екскурсами в минуле) і зустріч, що була схожа на «гірке й нездарне з'ясування давніх стосунків, де немає суддів, немає істини, немає нічого» [5, 217].

Зафіксована в ретроспективному ключі атмосфера суспільно-політичного життя в Україні середини 80-х рр. ХХ ст. є ключем до 1) осмислення стосунків у родині між старшим і молодшим поколінням, 2) пояснення причин розходження світоглядних позицій героїв-українців. Як відомо, це був час панування «політики тотального придушення національно-культурних інтересів українського народу» [2, 18], нав'язування догм, час, коли відкрите й щире вболівання за долю України, обстоювання національних інтересів загрожувало життю українців моральним, фізичним і психологічним терором. Тоталітарна система педантично «працювала» зі свідомістю українців, формуючи з них покручів. Сучасний дослідник Ю. Бондаренко зауважує: «Усе починається з того, що в ХХ ст. етнічна самототожність індивіда нерідко була підставою для насильства над ним. Якщо особа зрікалася українства, світ ставав до неї відносно терпимішим і толерантнішим. Отже, кожному доводилося пройти через екзистенційний вибір – відмежування від своєї національності і здобути абсурдне полегшення чи залишитися в ній і зазнати фізичного та психологічного нищення» [1, 64]. Тобто, щоб вижити, українець мав відректися від національного.

Фрагментарний екскурс у дитинство – важлива інформація для розуміння української

сутності головного героя оповідання. Його сім'я знехтувала Україною, українськими традиціями формування родинних засад на принципах гуманізму, демократизму та поваги до особистості. Батько працював в органах: «У тих самих, найстрашніших. Не у внутрішніх, а в таємних» [5, 224]. Більше про його роль і значення як батька у творі не йдеться – система пожерла його любов, повагу, довіру до сина, як, власне, і сина до нього. А мати, «тіпа» історик чи філософ» [5, 224], захистила дисертацію по боротьбі з буржуазним націоналізмом періоду шістдесятих-сімдесятих, працює також у Москві на кафедрі. Образ матері є одним із найколеритніших у творі. Він – доказовий «факт» незворотної деформації в підсоветській Україні жінки, яка свідомо не виконує ролі берегині роду, цілеспрямовано зневажає національне. Слушним є пояснення Є. Сверстюка: «Взагалі людина з втраченою національністю і традицією є людина травмована, часто закомплексована. Вона приховує комплекси неповноцінності і прагне компенсації» [9, 16]. Руйнівна – з ефектом катастрофізму – місія матері полягає в тому, що, керована і контрольована деморалізованими партійними та іншими монстрами-структурами, вона не дбала про духовну територію своєї сім'ї, свідомо знеособлювала свого сина, робила абсурдним життя, руйнувала молодий організм свого нащадка зсередини, заперечувала його саморозвиток. У цих негативних проявах жінка ніби компенсувала свою материнську нереалізованість.

У дитинстві головний герой твору не знав батьківської любові. Він «із люттю пригадував» [5, 224], як батьки його карали при гостях, а «всі жерли за столом, поки він стояв у кутку...» [5, 224]. Це болючі події з високим ступенем травмування героя, що запам'яталися надовго, як, власне, поїздки батьків на курорти, коли його виряджали «до паскудних піонерських концтаборів» [5, 224], як сповнені образи й нерозуміння епізоди, коли категорично забороняли запрошувати друзів, хоча в нього була окрема кімната і власний телевізор, і дорогий магнітофон. Образа на батьків із роками задавнювалася. Його не розуміли рідні, вдома він не відчував захисту й підтримки. Дім не був для нього надійним схроном, що не прийнятно для українця – не було гар-

монії, затишку, душевного комфорту – тут забороняли бути собою. Люди й предмети в домі були головному героєві чужими, що негативно позначалося на його внутрішніх структурах: спрощення внутрішнього світу особистості, звуження можливостей самореалізації, зневіра в людях тощо. Наголосимо, що простір їхньої оселі був позбавлений української атрибутики, адже з сина треба було виховати советікуса.

Чоловік усе життя пам'ятав минуле, у якому був позбавлений права мати персональний простір, власну думку, позицію, вільний вибір. Він тривалий час не міг забути дитинство, в якому був нещасним, зайвим, забутим, непомітним для батьків. Згодом образа, небажання дорослих ураховувати інтереси, реагувати на запити породжують у юнака внутрішній (а згодом і зовнішній) спротив несправедливості.

За допомогою введених у твір фактів із життя головного героя Є. Кононенко наголошує, як на територію української родини посягнула тоталітарна система. Про доноси, а також недремне «око» партії у врегулюванні шлюбних стосунків, контролюванні морального клімату в родині в оповіданні не йдеться. Проте загальновідомо, що чи не кожна українська родина зазнала репресій, принижень, поганьблення віками складених норм. Тому навіть через покоління в українців спрацьовував інстинкт самозбереження й вони зрікалися українського, самовільно ставали вбогими на національну гідність, ментально деформованими. «Таким чином у людини вибивалася внутрішня опора належності до чогось потужного, здатного фізично та психологічно захистити – зокрема сильної нації, її душевної та суспільної традиції, перебуваючи в якій здобуваєш самоцінність як особистість» [1, 66–67].

У головного героя оповідання Є. Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско» тогочасна система, а також батьки та, очевидно, й школа забрали право почуватися вільним, говорити українською мовою, мати свою думку. У нього, скористаємось влучним спостереженням І. Дзюби, забрали «найголовніше людське право – бути спокійним за історичну долю своєї Вітчизни, свого народу, своєї культури, своєї мови» [2, 13].

Ставши дорослим, герой «заговорив українською, щоб бути не таким як вони, підлі й скупі» [5, 224]. Так був обраний вектор дієвого спротиву свідомого українця зовнішнім обставинам, тоталітарному ладу. Протистояння українця й системи відбувалося за жорстокими й несправедливими правилами. Він розумів необхідність захистити *українське й себе в ньому*. І мова стала його захистом та водночас і протестом, бунтом проти несправедливості, ментальної усередненості, національного знекровлення. Він, син батьків, які говорили російською, «відчув глибоку внутрішню потребу звернутися до якоїсь норми поза собою (курсив наш. – Л. Г.), вищої за себе» [7, 50], якій він добровільно підпорядкувався. Спрацювала, очевидно, глибинна внутрішня шляхетність. Його бажання зринуло з його органічних начал, як заданість, що проявила його сутність у важливий момент себе-захисту.

«Люди, – наголошував О. Потебня, – як правило, добровільно не відмовляються від своєї мови, між іншим, у силу безсвідомого страху перед спустошенням свідомості» [8, 172]. У ставленні героя до рідного слова конкретизується екзистенційна площина внутрішнього «я» героя. Він *цінує себе в мові і з мовою*, яка надає йому внутрішньої впевненості, живить енергію спротиву, добре розуміючи, що на мову, на себе-розуміння має повне право, як, власне, має й обов'язок перед мовою. Тут слушною є думка В. Стуса: «Людина завжди мусить відчувати єдиний обов'язок – бути сином землі. Справляти свій земний обов'язок, тобто бути вірним самому собі, ще точніше – тим земним силам, які в тобі закладені» [10, 363]. Герой оповідання Є. Кононенко відчув потребу чесного себе-розуміння. Його внутрішній потенціал самоактуалізував потребу в українському – герой відчув природність і потрібність українського. Сила рідної мови, а також культура й архіви його пам'яті виявилися потужнішими від духовних зв'язків героя з батьками, які зреклися України й рідної мови.

Зустрівшись із дівчиною, яку покохав, головний герой зрозумів, що їх об'єднало не лише щире почуття, а й глибоке відчуття рідного, українського. «З неї кепкували, – чого б це вона отак раптом, навернулася в українство? Щоправда, побачивши його, університетські подруги позаздрили їй. Адже він був високий

і гарний, заради такого хлопця можна заговорити й албанською» [5, 225]. Вона захоплювалася його щирим патріотизмом; спілкування з ним відкривало нові шляхи самопізнання й гордості. Старенький дід його добросердної бабусі, сад із вишнями створювали атмосферу довіри й любові, де їм було комфортно.

Він ніде не працював, а на той час «це був виклик лицемірній системі, а не вияв маргінальності» [5, 225], це був 1984 рік, «про який вони читали в перекладі з англійської в російському самвидаві» [5, 225]. Він сміливо виступав проти уже складеного й міцно заґрунтованого в Радянському Союзі (і в його родині!) стереотипу про другосортність українського. А згодом «настав день, коли він зник. Вона була готова до цього» [5, 225]. Перебравшись жити вагітною до своєї мами в комуналку, відчула, що її «божевільне кохання закінчилося» [5, 226], що він більше ніколи не обніме її і не пригорне, й не скаже лагідного слова – «будуть тільки горе й мука. Щастя ніколи не повернеться» [5, 226].

Політична діяльність молодого українця залишається у творі «за кадром». Лише з короткої «ремарки» стає відомо про його арешт за розповсюдження нелегальної літератури, вживання української мови, національні переконання, за те, що, слушно тут запелювати до думки І. Дзюби, перевищив «допустиму дозу прихильності до української мови» [2, 9].

Перебуваючи у в'язниці, він жив думками про сім'ю, кохану дружину, яка його розуміла й чекала. Вольова спроможність героя була висока. А коли з'явилась його мати, «доктор наук з боротьби з націоналізмом» [5, 226], то почалося «щоденне, навіть цілодобове промивання мізків. Газова атака. Психотропний розстріл. Безконтактне повішання. І прописка про нерозголошення після кожного сеансу» [5, 226], – так згадує ті страшні дні його дружина. «Він же ідіот! – говорила про сина мати. – Уп'явся в цей безперспективний український націоналізм! Як фахівець знаю: тут майбутнього нема» [5, 229]. Такий безапеляційний прогноз озвучує одна з представниць тієї системи, тих служак, котрі назавжди погрузли у фальші комуністичних доктрин. І тут знову слушним є коментар із праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?»: «...бо хіба ж «нормальна людина» стане *дуже* (курсив

І. Дзюби. – Л. Г.) хотіти того, проти чого діють усі обставини життя і всі настрої офіційного суспільства» [2, 10].

Його мати, працюючи над дисертацією про боротьбу з буржуазним націоналізмом, теоретично й практично (!) вела боротьбу з патріотично налаштованим рідним сином, боротьбу з українським – історією, культурою, звичаями, традиціями тощо. Система жорстоко відібрала у батьків сина, що було *закономірно* (!) для країни, де патріотизм, непідробна цікавість до минулого були злочином, «де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалась чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним» [3, 43].

Молода закохана жінка, яка носила під серцем дитину, – героїня оповідання – під нестерпним натиском свекрухи змушена була ініціювати розлучення. Чоловік розцінив її учинок як зраду, «найстрашніший її різновид, коли зраджено тих, хто довірився зрадникові усією душею» [5, 229]. Довіру й сподівання героя безжально розбив обман дорогої людини. Лише через багато років він дізнається про справжні причини відречення дружини.

Саме від свекрухи вона дізналася: «...він, твій горе-чоловік влип по горло й вище. Йому шиють страшні звинувачення» [5, 227]. І, щоб урятуватися від страшних катівень чи заслання, він мав бути прописаним у Москві, в батьків – так з'являлася можливість виїхати за кордон. Як відомо, від післявоєнних часів виїзд із Радянського Союзу пересічним громадянам був неможливим. Карально-правові структури держави добре усвідомлювали загрозу консолідованої української громадськості світу тоталітарній системі, адже, як стверджує С. Козак, «українська еміграція – історичний вигреш України в Москві. Звісно, дуже шкода, що мільйони людей змушені були з різних причин покинути рідний край... Наша діаспора, факт її існування й діяльності – вбивчий прорахунок ворога, вияв його геополітичного безсилля. Внесок діаспори в незалежнення України від Московії, коли на батьківщині людиність значною мірою була комуністично-зазомбованою, – неоцінений» [4, 12]. Виїхавши за кордон, український емігрант міг бути потенційним і дієвим опозиціонером радянській системі, організатором різноманітних, спрямованих на утвердження української

ідеї заходів – виступи у ЗМІ, організація мітингів, громадських об'єднань, видання друкованої продукції тощо.

Але, щоб урятуватися від таборів і виїхати за кордон, героєві оповідання Є. Кононенко «Зустріч і Сан-Франциско» необхідно було розлучитися, і «найкраще це зробити, поки не народиться дитина і поки він сидить» [5, 227]. Після звільнення з в'язниці, очевидно, не без клопотання впливових родичів, він виїхав із Союзу, зрікшись батьків. Молода жінка довго пам'ятала його, цікавилася долею, а згодом, коли Україна здобула незалежність, намагалася пов'язати свою долю з патріотично налаштованим хлопцем, проте вчасно зрозуміла, що для створення родини мають бути ще й почуття.

Важливим для глибокого розуміння загальної концепції оповідання є ще один образ представника старшого покоління інтелігенції – її матері, вчительки російської мови й літератури, на дні серця якої десятиріччями таїлася образа на свекруху – селячку (з неповною початковою освітою), яка при першому візиті її, випускниці російської філології, котра носила під серцем нащадка роду, тільки-но вони з чоловіком увійшли на подвір'я після п'яти кілометрів пішки від електрички, «тицьнула їй сапу в руки» [5, 223]. Через багато років, коли її дочка, скінчивши перший курс університету, «безтямно закохалась у хлопця, який називав себе свідомим українцем, то мама сприйняла це як непоправну життєву катастрофу» [5, 223]. А коли свекруха у зв'язку з аварією в Чорнобилі запропонувала їй переїхати з дитиною до Москви, то мати прийняла допомогу від осоружних родичів із такими коментарями: «Принаймні московська наволоч, на відміну від селянської, не змусить бідну дитину копати город...» [5, 230]. Як бачимо, до образи, що виникла в побутовій площині, долучаються гнів і зневага. Відчуття презирства до свого (мови, культури, носія цієї культури тощо) – це свідчення не лише прорахунків у роботі над собою і себтворення її матері, що мали катастрофічні для родини наслідки, а й результат складних процесів денационалізації, що охопили різні сфери життя українців.

Зневажена малокультурною селянкою-українкою культурна філолог-русистка на все

життя зненавиділа українське, бо (!) цьому сприяв ще й тогочасний режим, зокрема всеохопний процес русифікації. Ця травмована системою жінка, як згадував герой про свою тещу, «мотала перед моїм обличчям своїм пальцем і верещала: «Російська культура не-зрівнян-но багатша за українську! Не-зрівнян-но!» [5, 220]. А він упевнено відповідав: «Так, звичайно, російська культура багатша! Але ж то імперська культура, яка тягне до себе живі соки усіх поневолених народів» [5, 220]. Вона його не чула, однак він залишився переконаним у своїх думках навіть після двох десятків років розлуки з Батьківщиною.

Небажання українців відчувати в собі українське спричиняє, за І. Дзюбою, «глибоку травму національного організму» [2, 7]. І найбільша проблема в тому, що переважна більшість українців не бачила потреби звільнитися від цієї за давньої травми – так виникла загроза невиліковності українського організму, а також спадкова хвороба меншовартості наступних поколінь. У таких українців не спрацьовували ні національний інстинкт, ні інстинкт самозбереження, ні природна інтуїція. Більше було таких, додає І.Дзюба, «хто склав собі уявлення, що для свого комфортного самопочування у світі мислі та культури він зовсім не потребує української мови, що українська периферія цього світу його не має цікавити. Хай, мовляв, українська культура спершу досягне такого і такого-от рівня... (залишаю осторонь питання про те, що дуже часто у такий спосіб просто блефують особи, які не мають жодного уявлення про культуру взагалі – ні про яку)» [2, 7]. Процитована думка – супровідний матеріал-характеристика «списаного» з життя старшого покоління героїв оповідання Є. Кононенко «Зустріч і Сан-Франциско».

Її мати змушувала онука, дитину двох із половиною років, завчати фрази на зразок «хохли – козли», що їх хлопчик гордо демонстрував, коли мама приходила додому, – «не кажучи вже про інвективу «Русский народ один к победе приведет», з особливим наголосом на отому гордому подвійному» [5, 233]. Єдину, кого мати сприймала із зятевої родини, була його бабуся: «Старенька завжди передавала її мамі квіти – нарциси, тюльпани, півонії, жоржини, хризантеми. Бабуся говорила не на

«русько-українським», а доброю українською. І мама, за всієї відрази до ситуації, була змушена визнати, так, його бабуся – то не її свекруха із сапою... Така добра українська ще іноді трапляється. Але всі ці люди вимирають, а молоді вже так не говорять. І в твого милого мова штучна, як у диктора...» [5, 224].

Історія їхнього кохання завершилася: він виїхав до Америки, вона невдовзі також, забравши з собою сина. Потім шукала його за кордоном – була «цікавість до світлих і темних сторін його долі» [5, 236]. Його батьки також шукали свого сина у Нью-Йорку, він про це знав. «Але краще остаточно здохну, аніж зустрінусь із ними» [5, 236], – такий був його вердикт рідним *батькам*, які позбавили його *Батьківщини*.

Причини від'їзду за кордон в обох були різні: вона, втомившись від совкізму, за шлюбним оголошенням виїхала «подалі від України» [5, 217], тому отримала від нього образливий докір – «американська підстилка» [5, 220]; він виїхав, щоб уникнути політичних переслідувань. Вона стала багатою американкою, спокійною гладкою жінкою «з оксамитовою шкірою й розкішною білозубою усмішкою» [5, 216]. Він – засмаглий, похмурий волоцюга з безпорадними руками з поламанною пластиковою ложкою – таким вона побачила його в дешевій харчевні в Сан-Франциско через 18 років розлучення.

Розв'язка всієї висвітленої в оповіданні історії – в двох прикінцевих сторінках твору, що є промовистим підсумком для осмислення проблематики і концепції твору, мотивів поведінки героїв тощо.

Перше. Коли померла її мама – ревна прихильниця всього російського – у київській квартирі, серед старовинних світлин і листів, вона знайшла свої вірші, що «складала в роки... божевільної закоханості. Вона про ті вірші зовсім забула, а мама дбайливо берегла їх разом із українськими книжками, які давав їй у ті далекі роки. Берегла у найзаповітнішому місці, не викинула, не знищила... Як воно все заплутано в цьому світі й людських душах!» [5, 240]. Мати при зовнішньому вираженні недовіри й зневазі до значенності національного все життя таїла внутрішню прихильність до українського. Так письменниця колоритно змодельовала образ українця з

болюче роздвоєним авторитарною системою «я».

Друге. Сина до своєї матері вона не возила, пояснюючи це так: «Коли я зрозуміла, що не зможу виховати його українцем, що мене всі кинули, а я сама не зможу, я вирішила: значить російської він також не знатиме. І Бог допоміг мені в цьому, пославши мені мого (другого. – Л. Г.) чоловіка. Син прекрасно почувується американцем. Значить, так судилося» [5, 241]. А згодом син забув російську, забув «паскудне «хохли-козли», але забув і «Сказку про царя Салтана», й «Конька-Горбунка». Вивчив Humpty-Dumptyi God Bless America» [5, 239].

Третє. При зустрічі він зізнався, що багато страждав, що його мучили докори сумління. «Але я заспокоював себе одним: я дав їй Україну. Вона полюбила те, що я сам любив найбільше за все у світі. Те, що годиться любити кожному, хто народився й виріс на нашій землі. Так, я не вартий великої любові, але Україна варта! А виходить, я тобі України не дав» [5, 241]. Він дорікнув собі, а також і їй, що, довіривши їй сина й Україну, вона їх не зберегла. Це щемливий монолог-розчарування, який він виголосив через 18 років розлуки.

Четверте. Вона не взяла, «не зуміла взяти від нього дару, який, зрештою, вищий за безладдя людських стосунків, вищий за гіркі життєві зради, за тяжкі побутові сварки. І вона хотіла його взяти, дуже хотіла! Чому ж не взяла?» [5, 242]. Запитання залишається відкритим, але тимчасово.

П'яте. Її відповідь на поставлене запитання: «...так сталося тому, що ти й сам (України. – Л. Г.) не мав» [5, 242]. Проте цієї репліки він уже не почув.

Є. Кононенко художньо відтворила масштаби трагедії кількох поколінь українців, позбавлених Батьківщини – хто виїхав за кордон, хто змушений був жити в Україні без України. Кожне покоління зображених в оповіданні українців було психологічно травмованим імперською «тюрмою народів». Українство для головних героїв твору не стало насолодою, радістю чи гордістю. Її життя за межами Батьківщини було сповненим туги за першим справжнім і щирим коханням, його – всуціль невлаштованим. Акцент на дитину – майбутнього громадянина України – теж не спрацю-

вав: син не знає рідної мови, не спілкується зі старшим поколінням родичів, живе за межами України. Для нього Україна – територія, а не Батьківщина. Життєві сили головних героїв оповідання скеровані в непродуктивне русло, бо герої позбавлені енергії творення, себе-реалізації, адже несуть у собі той непроминальний біль, що заважає їм повноцінно жити. В обох героїв зник сутнісний сенс життя: вона заповнює свій час виставками, музеями, поїздками по світу; він не зізнається собі у беспорядності й безперспективності. За кордоном українське в ньому збереглося, проте воно в цих умовах не продукується, не приносить користі. Кожен із героїв прирік себе на життя без Батьківщини, позбавивши Батьківщини ще й свого нащадка. Твір написаний 2006 р., проте авторка не повернула героїв у вільну й незалежну Україну, очевидно, завагавшись чи впоралися герої з завданою радянською системою травмою, чи зможуть адеква-

тно зреагувати на українські реалії. Риторичність фіналу викликає багато запитань і ще більше відповідей.

#### Список використаних джерел

1. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Юрій Бондаренко // Слово і Час. — 2003. — № 6. — С. 64—69.
2. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. — К.: ВД «КМ Асademіа», 1998. — 276 с.
3. Довженко О. Сторінки щоденника (1941–1956) / Олександр Довженко. — К.: Вид-во гуманіт. літератури, 2004. — 384 с.
4. Козак С. Від Нового Ульма – до Детройта / Сергій Козак // Літературна Україна. — 2014. — 11 грудня. — С. 12.
5. Кононенко Є. Зустріч у Сан-Франциско: збірка оповідань / Євгенія Кононенко. — К. ПП «Дуліби», 2006. — 264 с.
6. Косів М. Поезія Василя Симоненка як символ епохи шістдесятництва / Михайло Косів // Літературна Україна. — 2015. — С. 6—7.
7. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. — К.: Основи, 1994. — 420 с.
8. Потебня А. Мысль и язык / А.А. Потебня. — К.: Синто, 1993. — 192 с.
9. Сверстюк Є. Блудні сини України / Євген Сверстюк. — К.: Т-во «Знання України», 1993. — 256 с.
10. Стус В. Таборовий зошит: Вибрані твори / Василь Стус. — К.: Факт, 2008. — 452 с.

**L. GORBOLIS**

*Sumy*

#### ARTISTIC REFLECTION OF THE MODEL «UKRAINIAN-TOTALITARIAN SYSTEM» IN THE STORY «MEETING IN SAN FRANCISCO» BY E. KONONENKO

*In the article on the basis of the story «Meeting in San Francisco» by modern Ukrainian writer E. Kononenko through the block of causality one highlights the devastating impact of the totalitarian system on the relationships of several Ukrainian generations. With help of the active involvement the technique of retrospection in the work there was accented on the tragedy of a young Ukrainian patriotic family, whose members were forced to leave / go abroad to save their lives.*

*Key words: patriotism, totalitarian system, national foundations, identity, emigration.*

**Л. М. ГОРБОЛІС**

*г. Суми*

#### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ МОДЕЛИ «УКРАИНЕЦ-ТОТАЛИТАРНАЯ СИСТЕМА» В РАССКАЗЕ Е. КОНОНЕНКО «ВСТРЕЧА В САН-ФРАНЦИСКО»

*В статье на основе рассказа современной украинской писательницы Е. Кононенко «Встреча в Сан-Франциско» через блок причинно-следственных связей освещается разрушительное воздействие тоталитарной системы на родственные отношения нескольких поколений украинском. С помощью активно вовлеченного в произведении приема ретроспекции акцентировано на трагедии молодой патристически настроенной семьи украинцев, члены которой вынуждены были расстаться / выехать за границу, чтобы сохранить себе жизнь.*

*Ключевые слова: патристизм, тоталитарная система, национальные основы, самобытность, эмиграция.*

*Стаття надійшла до редколегії 8.04.2015 р.*

УДК 883.3.417.3

**О. В. ГОРБОНОС**

м. Херсон

## ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ О. БОДЯНСЬКОГО: ПЕРЕДІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ

*У статті розкриваються позиції О. Бодяньського як фольклориста, письменника, культурного діяча та критика вітчизняного літературного процесу перших десятиріч XIX ст. Саме їх синтез стає базою виникнення у його творчому здобутку жанру літературної казки, яка започаткувала її розвиток в новій українській літературі.*

*Ключові слова: літературна казка, народна казка, жанр, романтизм, новаторство.*

Жанрова система української літератури перших десятиліть XIX віку об'єднує як традиційні різновиди та модифікації, що постали в епоху давньої літератури (байка, сатиричний та ліричний вірші, вірш-травестія, низькі й високі драматичні жанри тощо), так і ті, котрі з'явилися в процесі формування нової української літератури, зокрема, бурлескно-травестійна та побутово-гумористична поеми, романтична балада, елегійна й медитативна лірика, віршована літературна казка. Зачинателем даного жанру в добу становлення нової української літератури став О. Бодяньський, твори якого заслуговують на глибоке й об'єктивне вивчення. Помітним явищем для розвитку вітчизняного літературного процесу взагалі стала його збірка «Наські українські казки запорожця Іська Матиринки» (Москва, 1835). У розвитку жанру української літературної казки це видання та його значення на сьогодні незаперечно визнані вітчизняним літературознавством.

«Три твори цієї збірки разом з казками Білецького-Носенка (які, однак, були опубліковані лише в 70-х роках XIX ст.) кладуть початок жанру літературної віршованої казки на фольклорній основі», – підкреслював О. Гончар [2, 242].

«О. Бодяньського по праву називають першопроходцем жанру літературної казки», – підкреслював С. Крижанівський [3, 106].

Першопричина появи цих казок у творчій спадщині О. Бодяньського – це, безумовно, усвідомлення митцем власної причетності до народної самосвідомості і в дитинстві, і під час навчання в семінарії, і в його фольклористичній та науковій діяльності.

Осип Бодяньський, походячи з провінційного українського духовенства (його батько був

священиком у містечку Варва Лохвицького повіту на Полтавщині), з дитинства зростав в річищі народного життя. У Варві не могло не відбутися перше, ще неусвідомлене знайомство майбутнього письменника з побутом, словесною творчістю, які були природними складовими щоденної атмосфери родини, села загалом.

Об'єктивним чинником естетичний інтерес до народної творчості став на час навчання О. Бодяньського в духовній семінарії, що знаходилася в Переяславі. Винятковий вплив справили на нього збірники сербських пісень Вука Караджича (виданий у Відні 1814 р.) та українських – М. Максимовича (1827), а заклик передмови «Малороссийских песен» вивчати історію, мову й поезію свого народу став безпосереднім поштовхом до його фольклористичної діяльності та поетичної творчості. У роки навчання в Переяславі О. Бодяньський записав перші зразки фольклорних жанрів. Тоді ж він не тільки розпочав оригінальну поетичну творчість, а й займався віршованою обробкою народних казок, що була одним із видів навчальних завдань у семінарії. Об'єктом невичерпного інтересу О. Бодяньського, про що свідчать окремі моменти його творчої біографії, стають народні пісні, прислів'я й казки не тільки як предмет фольклористичного зацікавлення, а й основний каталізатор літературної діяльності.

Вищу освіту О. Бодяньський здобув на словесному відділенні філософського факультету Московського університету в 1831–1834 рр. Після захисту магістерської дисертації «О народной поэзии славянских племен» у 1837 р. від'їжджав за кордон з метою вивчення мов і літератур, історії слов'ян, а після повернення в 1842 році із п'ятирічного наукового відря-



дження він розпочав тривалу професорсько-викладацьку працю в Московському університеті.

О. Бодяньський стає секретарем «Общества истории и древностей Российских», де з його ініціативи було опубліковано чимало пам'яток старовини й історичних праць. Найбільш значною для розвитку літератури є друк «Історії русів» (1846), що давно поширювалась у списках, надихнувши багатьох романтиків ідеєю самостійного розвитку України впродовж усієї її історії, потрактуванням суспільно значущих подій, сюжетними ходами. Її опублікування мало не лише науковий, історико-літературний сенс, а й було актом громадської мужності вченого.

Таким чином, О. Бодяньський посідає значне місце в історії української літератури, розвиваючи ті її традиції, що пов'язані з оспівуванням слави предків, ствердженням романтичного начала в мистецтві слова. У культурному процесі України 30-х років XIX століття О. Бодяньський заявив про себе в галузях фольклору, етнографії, перекладу, літературної критики й поезії, ставши основоположником цілої низки жанрових різновидів (мадригалу та тріолета), ним створено кілька епітафій, байок, проте його віршовані твори в повному обсязі були надруковані через вісімдесят років після їх створення в журналі «Україна» (№ 4 за 1914). Оригінальна лірика О. Бодяньського характеризується перехідним характером від бурлескних до романтичних естетичних позицій.

О. Бодяньський був одним із перших українських поетів, хто звернувся до перекладу творчості О. Пушкіна українською мовою. Особливо характерологічним є те, що поет обрав саме жанр казки-поєми, зумівши відтворити дух оригіналу, досить точно передати образність літературно-казкового твору.

Збірка «Наські українські казки...» стверджує за О. Бодяньським пріоритетні позиції творця літературної обробки народних казок як одного з шляхів виникнення жанру літературної казки. У віршованій формі в масці народного оповідача – козака Іська Матиринки він переповідає три найвідоміші народноказкові сюжети: про царів сад та живу соплочку, про дурня та його коня, про Івася, змію та гусенят, надрукувавши їх окремим виданням.

Звернення до жанру літературної казки як однієї з продуктивних геноформ романтичного світосприйняття є ще одним свідченням результативних мистецьких пошуків письменника саме в річищі романтичної естетичної системи. Збірка відкривається присвятою «Матері моїй рідненькій, неньці старенькій, коханій, любій Україні» [1, 3]. Сентиментально-преромантичний тип мистецького мислення у творі, романтизуюче ставлення до дійсності, зреалізовані в присвяті, обумовили її змістоформальну структуру. О. Бодяньський мав власне бачення розвитку української літератури та культури загалом, зробивши особистий унесок у цей процес. Витоки становлення вітчизняного письменництва поет убачав у зверненні митців до народної творчості, до власних культурних традицій, що було зумовлено потребою національного самопізнання. У критичних оглядах української літератури 30-х років XIX ст. О. Бодяньський наголошував, що національна література повинна творитись рідною мовою, не шляхом наслідування та переспівів із чужих літератур, а, насамперед, залученням власних народнопоетичних джерел і національних духовних скарбів. Особливо високо цінував митець народні пісні і казки, які являють собою найправдивіший образ життя рідного народу в усі епохи його життя. Чаруюча краса рідної мови, глибини української народної творчості, прекрасним знавцем яких був сам О. Бодяньський, вияскравлені в передмові до збірки такою піднесено-романтичною характеристикою: «А де лишень знайдеш ти такі розмаїтні пісні, що тільки зачнеш, так серце тобі ходором й заходить, затліє, замліє, серденько просить... Де на світі так балакають? Ніби в рот тобі кожне слово кладуть. Де стільки казок, приказок, загадок і всякої всячини?..» [1, 7]. Відтак, відзначаючи багатство жанрових форм уснопоетичної народної творчості, О. Бодяньський вирізняв серед них казку як самодостатню форму реалізації творчого генія українського народу.

Утвердження романтизму в українському літературному процесі 30-х років XIX століття відбувалося в атмосфері творчого відштовхування від бурлескно-травестійних традицій. Простонародність бурлескного стилю як складова мовної палітри творів була домінантною

рисую більшості ідіостилів українських письменників початку століття. Сталою традицією розвитку вітчизняної літератури цього періоду є звернення їх творців до форми приміток, листів, «писульок», «передніх слів», «дозобачень» як своєрідних маніфестів, авторських програм оновлення літератури українського народу та захисту власних концептуальних положень у їх змісті. Переважно наратор цих творів – представник народу, який сформував особливу етикетну наративну схему викладу матеріалу передмов і власне текстів художніх творів. У аналогічній манері змодельовані образи знаменитого пасічника Рудого Панька з «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя чи Грицька Основ'яненка, обивателя-міщанина приміської слободи, створеного творчою уявою Г. Квітки-Основ'яненка.

Наративна стратегія змодельованих оповідачів з народу – це свідомо орієнтація на відтворення вірогідності народного мовлення безпосередньо в авторських текстах. О. Бодяньський у передмові також заявив про свою активну позицію як учасника спільних зусиль у процесі формування корпоративної літературної свідомості свого часу. Її текст – це й стилізація бурлескного мовлення, і містифікація оповідача, адже значна частина викладена у вигляді розмірковувань «варвинського голови Леська Таранухи». Вустами народного оповідача О. Бодяньський оспівував українську уснопоетичну творчість, зокрема, народні казки як один із її жанрів.

Письменник у захопленні від видання збірки казок свого народу рідною мовою. Схвалення викликає в Леська Таранухи форма їх оповіді козаком Іськом Матиринкою: «Се щось да не просте... Запорожець з казками!... Раз по п'ять вертаюсь назад, читаю не начитаюсь, гляжу не нагляджусь – таке ласе! Дякують, багацько дуже дякують небожу Запорожцю, що хоч він за нас оступився...» [1, 8]. О. Бодяньський укладав у роздуми свого оповідача власне тверде переконання, що саме «розробкою багатих самородних, своєрідних копалин національного» зумовлюється виняткова цінність і еволюція молоді української літератури: «Чи може, хочете дождатися, щоб який враг нетружений нашою батьківщиною поживився? Нас же да нашим же добром почаствовав?» [1, 8].

Подібна ідейна насиченість передмови дає можливість стверджувати, що світоглядні позиції О. Бодяньського на той час уже сформувались: «Відгомін таких романтичних тенденцій чується і в ранніх працях О. Бодяньського – в його вступі до «Наських українських казок», та в дисертації «О народній поезії славянських племен», – підкреслював О. Дей [5, 18]. Найважливіші постулати українського романтизму – захоплення славним історичним минулим свого народу та його творчим генієм, який створив мистецьки досконалі уснопоетичні твори – він робить смисловим підґрунтям збірки.

Безумовно, у творчості О. Бодяньського неможливо відділити його діяльність як фольклориста, етнографа, письменника від діяльності критика та рецензента. У дослідженнях, що стосуються розвитку української літератури, він висловлювався одночасно в усіх цих іпостасях: його літературознавчі виступи стали ідейно-змістовною складовою рецензій на фольклорні збірки та на вихід окремих творів української літератури того часу (збірка Г. Квітки-Основ'яненка «Малороссийские повести»), частиною його власних літературних творів (про що свідчить проаналізована передмова до збірки «Наські українські казки...»). У його творчому доробку є й критичний огляд української літератури, надрукований у 1834 році в російському журналі «Телескоп».

Різноманітність критичних доробок О. Бодяньського (рецензії, науково-белетризовані тексти, оглядові статті) є свідченням плідної діяльності письменника на теренах розвитку критики нової української літератури. Не випадково М. Петров підкреслював, що при підготовці своєї історії української літератури він звертався й до критично-оглядових матеріалів І. Мاستака (псевдонім О. Бодяньського в критичних виступах) [4, 45]. Критична й літературно-теоретична діяльність О. Бодяньського задекларувувала його власні погляди, стала одним із факторів, який впливав на формування його як письменника.

Наукове осмислення художньої спадщини Г. Квітки-Основ'яненка цього періоду, публікація його прози українською мовою (перша книжка «Малороссийских повестей») посіла особливе місце в критичній діяльності

О. Бодяньського. Як відомо, проза Г. Квітки репрезентує найбільш характерологічні досягнення вітчизняної літератури перших десятиріч XIX ст., особливо високу оцінку тогочасної критики й читачів отримала повість «Маруся». Твір отримує високі позитивні характеристики в оглядах О. Бодяньського. Високо він оцінив і інший твір Г. Квітки-Основ'яненка – «Мертвецький великдень». Насамперед О. Бодяньський відзначив новаторство першого прозаїка нової української літератури, його жанрові пошуки, а саме розширення родових, видово-жанрових меж української літератури, вітаючи повісті письменника як перші прозові твори української літератури на фоні загального піднесення російської повістєвої прози цього часу.

Можна висловити припущення, що як патріот, людина, яка переймалася проблемами розвитку української культури, передусім літератури, О. Бодяньський вирішив звернутися до словесної творчості під впливом панівних літературних традицій того часу, виходом українських повістей Г. Квітки-Основ'яненка. Народна казка як праформа літературно-казкового твору була предметом фольклористичних інтересів письменника, водночас він володів певними уміннями літературної обробки уснопоетичної спадщини, отримані ще

під час навчання в семінарії. Як зазначалося, О. Бодяньський був знайомий і з російською літературною казкою, про що свідчить переклад уривку казки О. Пушкіна.

Щиро переймаючись проблемами розвитку української літератури 30 років XIX століття, що, на його думку, повинен відбуватися не шляхом наслідувань та переспівів із інонаціональних джерел, а насамперед при зверненні до власних національних духовних скарбів, О. Бодяньський уважав народну казку, як свідчить передмова до збірки, частиною культурних досягнень свого народу.

Відтак, виникнення жанру літературної казки у творчості О. Бодяньського стало органічним виявом і його естетично-преромантичних уподобань і позиції поета-патріота.

#### Список використаних джерел

1. Бодяньський О. Псевдонім його Іська Матиринки. Наські українські казки. [Передмова і три казки, переказані віршами] /Осип Бодяньський. — М., 1835. — 67 с.
2. Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / Олексій Іванович Гончар. — К. : Наук. думка, 1982. — 312 с.
3. Крижанівський С. «Малі поети» українського романтизму XIX ст. / Степан Крижанівський. — Пам'ять століть. — 1997. — № 1. — С. 99—108.
4. Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX ст. / Николай Иванович Петров. — К., 1884. — 473 с.
5. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських / упоряд. та приміт. А. Я. Ясенчук. — К. : Наук. думка, 1978. — 326 с.

**О. GORBONOS**  
*Kherson*

#### LITERARY TALE IN O. BODYANSKIY'S CREATIVE HERITAGE: THE BACKGROUND OF ORIGIN

*The article describes the O. Bodyanskiy's position as folklorist, writer, cultural activist and critic of domestic literature of the first decades of the XIX century. Their synthesis becomes the basis of the appearance in his creative heritage of the genre of literary fairy tales, which marked the beginning of its development in the new Ukrainian literature.*

*Key words: literary fairy tale, folk tale, genre, romance, innovation.*

**О. В. ГОРБОНОС**  
*г. Херсон*

#### ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ О. БОДЯНСКОГО: ПРЕДЫСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

*В статье раскрываются позиции О.Бодянского как фольклориста, писателя, культурного деятеля и критика отечественного литературного процесса первых десятилетий XIX века. Именно их синтез становится базой возникновения в его творческом наследии жанра литературной сказки, которая положила начало развитию ее в новой украинской литературе.*

*Ключевые слова: литературная сказка, народная сказка, жанр, романтизм, новаторство.*

*Стаття надійшла до редколегії 25.03.2015 р.*

УДК 821.161.2

**А. І. ГУРДУЗ, В. В. КЕДИК**

м. Миколаїв

gurdai@mail.ru

## ЛОГІКА КОЛЬОРУ В РОМАНАХ ДАРИ КОРНІЙ «ГОНИХМАРНИК» І МАРІЇ РЯПОЛОВОЇ «БУРЕЦЬВІТ»

*У статті проаналізовано закономірності колористики романів Дари Корній «Гонихмарник» і Марії Ряполової «Бурецьвіт». Виявлено логіку використання кольороназв відносно жанрової природи творів, принципів їх сюжетного розгортання, а також специфічних авторських акцентів. Показано, що колористична система відіграє особливу роль у моделюванні міфосвіту аналізованих романів.*

*Ключові слова: традиція, колористика, символізм, семантика, логіка, відповідність, суперечливість, міфотворчість.*

Окреслена й актуальна, хоча не зовсім вдало вирішувана як у художній, так і в академічній сферах проблема становлення в українському літературно-мистецькому процесі кінця ХХ – початку ХХІ століть національної міфології з часом набуває все більшої ваги й обростає науковими і квазінауковими дискусіями. Природно, що найсміливіші і, можливо, найбільш вдалі художні експерименти на цій ниві належать авторам фентезі – успішному (зокрема, в комерційному відношенні) авангарду української літератури сучасності. Парадоксально, але, попри високу оцінку й вітчизняних, і зарубіжних літературознавців, цей корпус творів в Україні об'єктом ґрунтовних системних досліджень стає досить рідко (назвемо, наприклад, монографію М. Назаренка «Реальність дива. Про книги Марини і Сергія Дяченків» (Вінниця, 2005 р.) і кандидатську дисертацію О. Леоненко «Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття» (Черкаси, 2010 р.)), логіка введення до наукового розгляду таких текстів (переважно прозових) часом вельми специфічна, до того ж, страждає принцип наступності студіювання в означеній сфері.

Результати фактичного самообмеження дослідників українського фентезі рівнем образного і проблемно-тематичного аналізу (О. Леоненко, Я. Дубинянської, Н. Савицької, Л. Романенко й ін.) переконують у необхідності комплексного наукового опрацювання всіх шарів художнього тексту, доцільності поєднання при цьому досягнень студій літературознавців, лінгвістів, культурологів та інших фахівців. У пропонованій статті вперше звертаємо увагу на колористичний аспект досить помітних в українській літературі по-

чатку ХХІ століття романів Дари Корній (Мирослави Замойської) «Гонихмарник» і Марії Ряполової «Бурецьвіт», що побачили світ у 2010 р. і отримали високу оцінку критиків: зокрема, «Гонихмарник» відзначений ІІІ премією Всеукраїнського конкурсу романів, кіносценаріїв та п'єс «Коронація слова – 2010», премією «Відкриття себе» (ім. В. Савченка) Міжнародної асамблеї фантастики «Портал – 2011», а «Бурецьвіт» – нагородою Європейського співтовариства наукової фантастики (ESFS Encouragement Award) «Eurocon – 2011» [12].

Беручи до уваги важливість для художнього світу цих письменниць (і конкретно для романів «Гонихмарник» і «Бурецьвіт») аспекту кольору та надзвичайну продуктивність розвідок із колористики щодо класичної й новішої літератури – доробків Т. Шевченка (А. Критенко), Лесі Українки (О. Рисак, Л. Ісаєнко), В. Барки (О. Рисак-Маланій), О. Гончара (М. Гуменний), Л. Костенко (Г. Губарева), Я. Коласа (Ю. Бабіч) та ін. – в контексті активного розвитку компаративістичного вивчення мистецтва слова в системі інших видів мистецтв (історико-теоретичний аспект в українській науці розробляється, в першу чергу, в студіях Д. Наливайка, О. Рисака, Л. Генералюк), саме в заявленому ракурсі вважаємо за доцільне проаналізувати названі ключові для еволюції стилю Дари Корній і М. Ряполової твори. Отже, метою пропонованої розвідки бачиться виявити логіку використання кольороназв у романах Дари Корній «Гонихмарник» і Марії Ряполової «Бурецьвіт» – відносно а) жанрової природи цих творів, принципів їх сюжетного розгортання, а також б) специфічних авторських акцентів.

Корпус прози вказаних письменниць поступово зростає (особливо Дари Корній),

манера – вдосконалюється, завдяки чому все з більшою впевненістю можна говорити про місце і роль мисткинь у літературно-мистецькому процесі кінця ХХ – початку ХХІ століть. Водночас ступінь дослідженості як у цілому художнього світу Дари Корній і М. Ряполової, так і їх конкретних творів незначний. Першою комплексною розвідкою про фентезійний роман М. Замойської – «Гонихмарник» – стала стаття А. Гурдуза [7], який згодом простежив динаміку і тенденції розвитку творчості авторки на цій ниві [зокрема, див. : 4]. Підхоплено розмову про особливості стилю Дари Корній було в розвідках Л. Романенко, Т. Белімової; швидше емоційними стали більшість схвальних відгуків і рецензій – К. Соснюк і Ю. Железної, Н. Ліщинської й ін., передмови до виданих творів (зокрема, Люко Дашвар, Г. Пагутяк, О. Хвостової). Попри переважно теплу реакцію критики (І. Славінської, Ю. Лебединської й деяких інших) – за рідким виключенням [11] – «Бурецьвіт» М. Ряполової об'єктом системних студій поки не став.

У «великій» прозі аналізовані твори Дари Корній і М. Ряполової дебютні. Обидва позначені впливом, зокрема, північноамериканських фентезійних зразків [детальніше див. : 7; 11], «Гонихмарник» і «Бурецьвіт» мають власну національну специфіку, діалогізуючи одночасно з українською фольклорно-літературною традицією, хоча художньо твір Дари Корній видається «сильнішим» за роман М. Ряполової.

Структуровані «Гонихмарник» і «Бурецьвіт» відносно традиційно для їх жанрової групи, сюжетний стрижень сформовано в них як своєрідний квест, де ключову роль відіграє сильна героїня (для «жіночої» прози обговорюваного часу це закономірно). Якщо в «Гонихмарнику» дівчина Аліна дізнається про містичну таємницю і, рятуючи коханого (Сашко-Кажан), одержує перемогу над «темною» силою (навіть із частковим підкоренням цієї сили), то в романі М. Ряполової героїня Лірина також допомагає невдачливому Бурецьвіту не стати жертвою злого начала і віднайти себе.

Концепції «Гонихмарника» і «Бурецьвіта» визначають прогнозоване для фентезійної логіки протиставлення двох начал не тільки на сюжетному чи образному (ключові персо-

нажі є своєрідними дводушниками) рівнях. На розкриття закладеного ідейного конфлікту з дидактичною розв'язкою орієнтовано і поетикальний шар цих творів, зокрема, їх специфічну колористичну систему (для забезпечення максимальної точності висновків до аналізу залучаємо, передовсім, первинний рівень колористики в романах – власне кольоративний).

Отже, очікуване протистояння світлого і темного начал утілене в суттєвій кількісній сумарній перевазі вживаності відповідно білого і чорного кольорів порівняно з кожним іншим окремо взятим кольором у текстах обох книг, причому чорний безумовно домінує. Так, у творі Дари Корній маємо 57 випадків уживань лексем на позначення чорного і 34 – на позначення білого кольорів (тобто 29,7% і 17,7% від загальної кількості вживань кольороназв у романі), а в художньому тексті М. Ряполової – відповідно 20 і 11 (19,2% і 10,6%). Підкреслення уявної нездоланності темного начала в художній тканині «Гонихмарника» і «Бурецьвіта» певною мірою пояснює логіку такого співвідношення чорно-білої частки в їх колористичній системі, однак не визначає цю логіку вповні, тим більше не можна не брати до уваги фінальну – і традиційно повчальну – перемогу тут добра над злом.

Чорний колір є зовнішньою атрибутивною характеристикою Сашка з «Гонихмарника» і символізує темний бік його душі: «Погляд сполохано вдарився об темні скельця окулярів незнайомця. Юнак, вдягнений у все чорне, стояв за кілька метрів від неї, підпираючи плечем стовбур акації. Дерево сипало на його чорне волосся, котре сягало рамен, сніжні пелюстки» [8, 18]. Уже в наведеному фрагменті портрета персонажа неявним контрастом намічено розкол його особистості (ігровий момент – співіснування в його тілі двох душ) і майбутню боротьбу ворожих начал. Те, що після звільнення Сашка-Кажана від присутності зла чорний колір залишається в його зовнішньому описі («...незмінний чорний колір светра і джинсів залишився, грайливість глибоких смоляних очей також незмінна» [8, 330]), свідчить про підкреслення письменницею постійності перебування людини на перехресті добра і зла й актуальності в житті відповідного вибору. Однозначність синонімії злого і чорного спостерігаємо в разі такого сполучення в

постаті Градобура: «І тоді з'являється Градобур. ...у добрі, ніжні очі Ігоря заповзає лють чорного неба і розхлюпується там вповні чорторієм» [8, 104].

У «Бурецьвіті» чорний колір є постійним атрибутом чарівника Моротемна, на що орієнтує вже його ім'я («мор» + «темний»), в якому обіграно наймення Мари – слов'янської богині зла, ночі і смерті або ж теж язичницької богині Марени (Морени), пов'язаної «із сезонними ритуалами умирання і воскресіння природи, а також обрядами викликання дощу» [2, 290] (до слова, імена ключових персонажів аналізованих творів відбивають стосунок їх власників до ірраціональної сфери: Кажан і Градобур, Бурецьвіт і Моротемн). Відповідно до традиції з чорним у головного героя роману М. Ряполової пов'язані переживання страху, роздратованості тощо. Символічна в романі чорна кулька, яку крутить Бурецьвіт у руці, опинившись у ситуації нелегкого вибору: «Бурецьвіт мовчав і крутив у руках чорну кульку» [10, 14].

Виразне позитивне символічне наповнення, природно, Дара Корній і Марія Ряполова відводять білому кольору. Так, у «Гонихмарнику» він асоціюється з допомогою вищих сил, надією. Протягом роману закоханим Аліні й Сашку допомагає постать у білому – святий Юрій-Змієборець, покровитель Львова: «Той, що носить біле» – називала вона (героїня. – А. Г., В. К.) його подумки» [8, 231]. Закономірно, що Сашко-Кажан протягом дії роману вдягнений у чорне, але, коли між ним і Аліною виникають почуття, юнак з'являється в білому: «Її погляд зустрічається з глузливим блиском смоляних очей. Таких чорних, як те небо вгорі, і таких глибоких, як цілий Всесвіт за тими зорями. Він у білій футболці і без окулярів. Вона тепер знає, чому він приховував свої очі» [8, 127].

Відтінок містичності може мати білий колір у «Бурецьвіті», причому так само, як і в попередньому творі, цей колір тут прямо асоціюється з божественним, небесним (зокрема, в епізоді, коли герої відправляються виконувати чергове завдання русалок і йдуть білим коридором [10, 16], – символічно білий коридор у М. Ряполової ототожнюється з вірним шляхом, пройшовши який можна дістати бажане). Частіше в цьому творі білий колір зга-

дується в контексті розмови про головного героя і виражає надію на краще.

Ускладнення відношень колірних аспектів в аналізованих романах пояснюється актуалізацією письменницями амбівалентних символічних значень ключових кольороназв [також див. : 3, 154] і ситуативною логікою конкретних художніх текстів. Домінантність чорного в «Гонихмарнику» зумовлена і підкріплена, крім сказаного, і його специфічним еротизмом, адже еротика – «єдина сфера, де чорний колір має життєстверджувальне начало» [1, 113], а перед нами, в першу чергу, – любовний роман. З іншого боку, домінування в тексті «Бурецьвіта» окремо взятого зеленого кольору (25 випадків уживань відповідних кольороназв, або 24% від загальної кількості вживань кольороназв у романі) мотивоване провідною рослинною темою в цьому творі: з рослинами тут пов'язано все – від імені заголовного героя і роботи героїні Лірини в квітковій крамниці до мети зображеного в романі квесту – віднайдення загадкової орхідеї долі (пряма алюзія до образу оспіваної в українському фольклорі квітки папороті).

Специфіка хронотопу «Гонихмарника», пов'язаність і фактична зумовленість його міфопоетики системним звертанням Дари Корній до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» і драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та їх атмосфери [детальніше див. : 7, 231–233] також пояснюють, чому в романі третім за частотністю використання стає зелений колір: 24 випадки, що в процентному відношенні становить 12,5%. Символічно, що протягом довгого часу героїня-рятівниця Аліна зображена саме з зеленим волоссям і що її мати «...виросла в глухому волинському поліському селі» [8, 58]. Крім того, для Сашка зелений асоціюється, в першу чергу, з коханням: «...Аліна на Смотричі, мов ангел у зеленому вінку з її волосся, а за спиною крила, зіткані з південного вітру» [8, 228]. Не варто забувати і про те, що згідно з системою відповідностей К.-Г. Юнга зелений колір символізує жіноче начало [див. : 1, 153], а в об'єктиві нашого аналізу «жіноча» проза.

Асоційований у досліджуваних романах Дари Корній і М. Ряполової з традиційно властивими йому характеристиками ніжності, душевної чистоти колір неба – блакитний

(відповідно 17 (8,9%) і 5 (4,8%) уживань лексем). Водночас частотність використання синього в текстах «Гонихмарника» і «Бурецвіта» несуттєва: 2 (1%) і 3 (2,9%) лексеми відповідно.

Час написання аналізованих романів українських письменниць і належність до міського фентезі також накладає свій відбиток на їх тексти. У першу чергу, актуалізований у цьому ракурсі сірий колір із його помітною роллю в творах (відповідно 15 уживань лексем (7,8%) у «Гонихмарнику» і 11 (10,6%) – у «Бурецвіті») і базовим набором характеристик, які вповні відповідають стереотипному уявленню про життя в міських «залізобетонних джунглях». Емоції в міських жителів притуплені одноманітністю існування й відірваністю від природи, саме місто сприяє втраті людиною індивідуальності, змішуванню з натовпом. В одному з ліричних відступів Дари Корній так тлумачить сірий колір: «Змішали червоний, зелений та синій – зродилося сіре марево. Так, лише сіре, бо чорне – це лишень відсутність потоку світла...» [8, 14].

Аліна в «Гонихмарнику» під час першої зустрічі з Кажаном одягнена в сіре: «Одягла сіру безлику блузку і чорні джинси – «відсутність потоку світла». На ноги – сірі кросівки» [8, 15].

У контексті фентезійної логіки найважливіше в сірому те, що він – «ніби посередник між світлом і темрявою» [1, 126]; він поєднує протилежні якості чорного і білого, символізує, зокрема, виснаженість і втому, самотність. Помітна частка в обговорюваних творах кольороназв на позначення сірого може бути аргументом і для підтвердження тенденції в сучасному фентезі, спрямованої на згладжування вічного конфлікту добра і зла, коли висувається певна третя сторона, «покликана» врівноважити цей конфлікт [детальніше див.: 6, 64]. Показово, що загалом специфіка модельованого Дарою Корній світу полягає, зокрема, в своєрідності постановки морально-етичних акцентів при «знятті» традиційної бінарності «добро – зло». Репліка бабусі Аліни в «Гонихмарнику»: «Світ, дитиночко, не чорно-білий. Те, що вчора здавалося добром, легко може стати нині злом, і наоборот теже буває...» [8, 74] – відлунує, приміром, у «Зворотному боці світла» 2012 р. – логічно пов'язаному з «Гонихмарником» романі і пер-

шій частині пізнішої трилогії письменниці: «Є щось вище над поняттями добра і зла» [9, 108], «Світло і темрява – то лишень два боки одного цілого...» [9, 183]. Нового звучання в прозі Дари Корній набуває думка не стільки про протистояння світла і темряви, скільки про їх взаємозумовлене співіснування [детальніше див.: 4, 66–67].

«Певна прихованість» срібного кольору-«інтроверта» [1, 132], який традиційно символізує прагнення до свободи, але й ілюзії, також простежується в досліджуваних романах: відповідно 14 (7,3%) і 3 (2,9%) випадки уживань таких кольороназв у текстах «Гонихмарника» і «Бурецвіта». Тут срібний пов'язаний зі сферою непізнанного, магічного, емоцією здивування. У творі Дари Корній цей колір є атрибутивною характеристикою магічних сил Гонихмарника, наприклад: «Там, у долині, стоїть юнак, тримаючи в руках сріблясті нитки, керуючи хмарами, запускаючи долонями блискавки» [8, 64]; «Стоїть, розставивши широко ноги, піднявши вгору руки та задерши голову до неба. У руках щось тримає, і те щось сріблясто мерехтить» [8, 178].

Срібні нитки, за допомогою яких Гонихмарник у романі керує стихією, певно асоціюються зі срібною ниткою, яка скріплює душу і тіло в світовій міфології. Запозиченим зі сфери слов'янських вірувань у тексті Дари Корній є магічний атрибут – срібний кулон, який захищає героїню Аліну і негативно впливає на Градобура: «Аліна дістає з-під футболки срібний ланцюжок із кулончиком у формі сонечка» [8, 122].

У романі «Бурецвіт» срібний поєднується з золотим (кольором слави, перемоги, символом зрілості, досвіду, мудрості, святості) і є атрибутивною характеристикою квітки папороті. Таке сполучення згадується протягом твору тричі, приміром: «Я винесла йому невеличку молоду папороть з єдиною ніжною сріблясто-золотистою квіткою» [10, 1]. Герой тут повинен знайти рослину, щоб здобути щастя.

Роль червоного кольору в аналізованих творах Дари Корній і М. Ряполової (відповідно 14 (7,3%) і 10 (9,6%) уживань лексем) помітно применшена щодо очікуваної, і пов'язано це, в першу чергу, з тим, що в письменниць актуалізована символізація цим кольором не пристрасті, кохання, але спектру негативних

переживань: небезпеки, сорому, заборони, попередження, агресії, страху.

Так, у «Гонихмарнику» червоний викликає асоціації з неминучістю майбутнього нещастя: перед зустріччю з Сашком Аліна бачить уві сні червоний напис на дверях «Жереб кинуто» («Аліна стоїть перед закритими дверима. На них величезними червоними літерами дбайливо виведено: «Alea jacta est»» [8, 252]). Також червоний у романі позначений семами «лють», «страх», «тривога» й асоціативно пов'язаний із силами зла: «Вони у замкненому колі. Аліна сідає біля Сашка. ... Вони – у пастці! Камені, здається, щиряться до неї, і раптом Аліна помічає – вони мають очі, страшні, червоні, люті очі» [8, 311]. В іншому епізоді твору героїня спостерігає, як «...чорне сонце падає в пащечку червоної гори, яка, здається, просто ковтає його» [8, 310].

У тексті М. Ряполової червоний також асоціюється швидше з негативними емоціями персонажів, зокрема, має значення заборони, сорому: «...я, нарешті, відчула, як запекло мені щоки червоним опіком. Це, оце було принизливо. [...] Червоні та гарячі, як варені раки, вилетіли ми на холод» [10, 24].

Значно менш вагомі функціонально і вжиті в їх традиційному символічному значенні в досліджуваних романах кольоративи на позначення жовтого (2 (1%) і 8 (7,7%) уживань лексем у текстах «Гонихмарника» і «Бурецьвіта» відповідно), рожевого (відповідно по 6 (3,1%) і 5 (4,8%) лексем у вказаних текстах). Не випадковим в обговорюваному контексті «жіночої» прози, де применшено присутність червоного і жовтого, бачиться той факт, що, за К.-Г. Юнгом, ці кольори відповідають чоловічому началу [див. : 1, 153].

Як видно, загалом колірна складова в романах Дари Корній і Марії Ряполової об'єктивно важлива; фактично колір тут стає складником і фактором міфопоетики (порівняймо з відповідними акцентами контекстної тут прози Л. Баграт, Л. Таран, В. Гранецької та інших письменниць [5, 67]). До слова, головна героїня «Гонихмарника» – художник, а «Бурецьвіта» – флорист. Прикметно, що в тексті Дари Корній знаходимо наступний коментар: «Творець – художник, геніальний митець. Як ти думаєш, що отримаєш, коли змішаєш усі барви веселки? Вірно, білий колір. Напевне, Богові стало нудно, і він взяв і розділив білий колір на спектри. Тобто подарував людям веселку» [8, 14].

Вивчення закономірностей колористики ширшого кола творів української «жіночої» прози, зокрема, фентезійної, а також включення результатів цього студювання до масштабних компаративістичних досліджень «жіночої» прози XXI століття сприятиме глибшому розумінню психології творчості національної письменниці XXI століття і процесів міжкультурної взаємодії українського митця й світового культурно-літературного простору в цілому.

#### Список використаних джерел

1. Браэм Г. Психология цвета / Гаральд Браэм ; пер. с нем. М. В. Крапивкиной. — М. : АСТ : Астрель, 2009. — 158, [2] с.
2. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с. ; іл.
3. Гурдуз А. Колір як смисл в організації роману Ліни Костенко «Берестечко» / Андрій Гурдуз, Наталя Кулай // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. пр. — К. : Ун-т «Україна», 2014. — Вип. 30. — С. 145—156.
4. Гурдуз А.І. Міжкультурний діалог як проблема українського фентезі XXI століття / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки (літературознавство) / гол. ред. В. Д. Будақ, гол. ред. сер. О. С. Філатова. — Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. — Вип. 4.14 (111). — С. 63—69.
5. Гурдуз А. І. Міфопоетика «жіночого» містичного любовного роману першого десятиліття XXI століття в Україні / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки (літературознавство) / гол. ред. В. Д. Будақ, гол. ред. сер. О. С. Філатова. — Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. — Вип. 4.13 (104). — С. 61—68.
6. Гурдуз А. І. Постійність рухливого: ізоморфізм ключових традиційних образів і мотивів у літературі / А. І. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. — 2009. — № 12. — С. 63—64.
7. Гурдуз А. Роман Дари Корній «Гонихмарник»: місце в мистецькому контексті з погляду традиції й новаторства / А. Гурдуз // Українознавчий альманах / ред. кол. : М. І. Обушний (відп. ред.) та ін. — К. ; Мелітополь. — 2012. — Вип. 9. — С. 229—235.
8. Корній Д. Гонихмарник / Дара Корній ; передм. Люко Дашвар. — Х. : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. — 336 с.
9. Корній Д. Зворотний бік світла : роман / Дара Корній ; передм. Г. Пагутяк. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. — 320 с. : іл.
10. Ряполова М. Бурецьвіт [Електронний ресурс] / Марія Ряполова. — Режим доступу : [fb2.books-gid.com/content/96/marya-ryapolova-burecvt/1—40.html](http://fb2.books-gid.com/content/96/marya-ryapolova-burecvt/1—40.html).
11. Стогова Я. Рецензія [Електронний ресурс] / Яна Стогова. — Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/70>. — Рец. на кн. : Ряполова М. Бурецьвіт : роман. — Львів : Кальварія, 2010. — 256 с.
12. Українське фентезі на Eurocon-2011 : [про роман Марії Ряполової «Бурецьвіт»] [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. — 2011. — 21 червня. — Режим доступу : [litakcent.com/2011/06/21/ukrajinske-fentezi-na-eurocon-2011/](http://litakcent.com/2011/06/21/ukrajinske-fentezi-na-eurocon-2011/).



A. GURDUZ, V. KEDYK

Mykolaiv

**THE LOGIC OF COLOUR IN THE NOVELS «THE PERSECUTOR OF CLOUDS»  
BY DARA KORNIY AND «BURETSVIT» BY MARYA RYAPOLOVA**

*In this article the regularities of colouristics of the novels «The Persecutor of Clouds» by Dara Korniy and «Buretsvit» by Marya Ryapolova are analysed. It is discovered the logic of used of coloratives comparatively of these works genre nature, principles of its plot deployment, and also of the specific authors' accents. It is shown, that the colouristics system plays special role in modeling of the analysed novels mythspace.*

*Key words: tradition, colouristics, symbolism, semantics, logic, accordance, discrepancy, mythocreation.*

А. И. ГУРДУЗ, В. В. КЕДИК

г. Николаев

**ЛОГИКА ЦВЕТА В РОМАНАХ ДАРЫ КОРНИЙ «ГОНИТЕЛЬ ТУЧ»  
И МАРИИ РЯПОЛОВОЙ «БУРОЦВЕТ»**

*В статье проанализированы закономерности колористики романов Дары Корний «Гонитель туч» и Марии Ряполовой «Буроцвет». Обнаружена логика использования колоративов относительно жанровой природы произведений, принципов их сюжетного развёртывания, а также специфичных авторских акцентов. Показано, что колористическая система выполняет особую роль в моделировании мифомира анализируемых романов.*

*Ключевые слова: традиция, колористика, символизм, семантика, логика, соответствие, противоречивость, мифотворчество.*

*Стаття надійшла до редколегії 13.03.2015 р.*

УДК 82-032.09

М. Г. ДЕМЧИШИНА

м. Кривий Ріг

marina\_demchishina@mail.ru

**ІВЕНТНІСТЬ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА ОЗНАКА ЖАНРУ  
НОВЕЛИ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)**

*Статтю присвячено обґрунтуванню літературознавчої категорії «івентність» у новелістичному жанрі. З'ясовано сутність, специфіку, основні ознаки, функції, особливості та ступені івентності. Визначено, що івентність є фундаментальною, визначальною ознакою новели, стрижнем якої є подія, майстерно сконструйована письменником.*

*Ключові слова: новела, подія, івентність, подієвість, новелістична івентність.*

Упродовж століть новела зберігає найважливішу стійку ознаку – івентність (подієвість), що розкриває спосіб організації змістової форми вказаного жанру.

Так, ще В. Гете звернув увагу на значення події в новелістичному жанрі: «...новела і є нечувана подія» [4, 215]. Його роздуми поклали початок довготривалим літературознавчим пошукам сутності жанру новели. Думку В. Гете підхопили й інші дослідники, проте «ніхто з прихильників найпоширенішого визначення докладно не з'ясував, що таке «подія» в життєвому й естетичному значеннях» [10, 162]. Увага вчених була прикута швидше до різноманітних означень події: нова, нечувана, унікальна тощо. Але вже на той час стало зрозуміло, що нечуване може бути й основою казки.

Мета пропонованої статті полягає в тому, щоб окреслити основні ознаки івентності новели, адже сутність цього жанру складає одна й визначальна подія в житті персонажа.

У широкому значенні івентність – це ознака не лише новели, адже події зображені і в повістях, романах та інших літературних жанрах. Мова йде про особливу новелістичну івентність та її характеристики й риси.

Е. По в «Новелістиці Натанієля Готорна» подав механізм створення новели, вельми важливий для розуміння категорії «івентності»: «Майстерний письменник... не підганяє думки під події; ретельно обдумавши певний єдиний ефект, він далі зображує такі події та їх поєднання й оповідає про них у такому тоні, щоб вони якнайкраще сприяли досягненню задуманого ефекту» [7]. Для реалізації

івентності в новелі важливим є задум і спосіб викладення, майстерність створення події. Найвищого ступеня івентності в новелі можна досягти завдяки особливому вмінню автора її конструювати.

В українській літературі період кінця XIX – початку XX ст. можна вважати вершиною розквіту новелістики. Так, І. Франко вказав на різницю викладення подій у давніх і новітніх творах зазначеного періоду: «Коли давніша повість чи то новела – не конче натуралістична, а й загалом – усе мала ціхи більш або менше докладно локалізованої події з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітектоніки більш або менше солідний будинок, то новітня белетристика робить зовсім інші враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи» [11, 525]. Отже, подієвість в українській новелістиці вказаного періоду задекларувала такі основні ознаки: лаконічність і стрункість (відсутність другорядних описів), раптовість і глибоку психологічність.

Оскільки івентність у новелістиці функціонально насажена, то вона здатна «генерувати» напруження за допомогою значущої, вагомої зміни. Так, М. Йогансен у праці «Як будується оповідання» підкреслив: «Новелістична техніка... має цілком певне завдання: дати максимум напруження при читанні» [5, 42]. До того ж, ця зміна та її октанти мають бути максимально реалістичними: «...що реалістичніше й повніше трактується якась особа в оповіданні, то більшу роль мимоволі віддає їй читач у ході подій» [5, 69].

Найпершою ознакою новелістичної івентності слід уважати фрагментарність. І. Денисюк у статті «Новела чи оповідання» зазначив: «Людина двадцятого століття не любить розповідати довгих історій, не любить їх слухати, вона спрагнена якоїсь мікродостовірності, мікроаналізу. І все це веде до фрагментарності літератури» [1, 93]. Обсяг новели для поступального розвитку подій досить обмежений. Письменники зображують подію в новелі здебільшого фрагментарно, часто випускаючи обставини, що їй передували, або наслідки: «...новела ліквідувала передісторію, зав'язку, розв'язку, описи, пейзажі, неістотні

деталі, а затрималась на найвищому реєстрі події, на її кульмінації...» [1, 95]. Таким чином, автори новели намагаються зосередитись виключно на сутності події, залишаючи окремі деталі, штрихи для відтворення повноти «події» для уяви реципієнта.

Незважаючи на зовнішній лаконізм, новелістична подієвість зазвичай масштабна (впливова) у межах конкретного художнього простору та його контексту: «Жанр новели має величезні можливості в малому показувати велике» [1, 98].

Стислість як характеристика івентності допомагає новелі «в одному характерному фрагменті людської долі чи в настрої... розкрити нову сторінку сутності людини» [1, 97]. Отже, функція івентності в новелі – розкриття нової якості, властивості зображуваного. До того ж, не обов'язково використовувати незвичайні обставини для реалізації події, письменник може розгорнути події на буденному тлі, але має значення спосіб їх подачі: «...справа не в незвичайній події, а в якомусь новому, незвичайному освітленні» [1, 97].

Вибірковість для вираження івентності теж має значення, адже в новелі немає зайвих деталей: «...не кожна, а лише вибіркова подія може бути новелістичною...» [2, 128]. Окрім цього, І. Денисюк підкреслив ще одну важливу характеристику новелістичної івентності – насиченість, сконденсованість: «У першій фразі чи в першому абзаці відчувається мускулатура стилю, сугестивність слова, оголений нерв сюжетного плетива. Новелістична фраза сконденсована» [2, 133]. Тобто в новелі подієвість подається «ущільнено», за допомогою натяків, сугестії, підтексту.

Динамізм як значимий елемент новелістичної івентності вчений помітив у тому, що «обмежений структурний час новели повинен бути виповнений динамічними елементами» [3, 16].

В. Фащенко вів мову про стислість подій у новелі як про «жанрову ознаку на всіх етапах розвитку новели» [10, 159]. Але в цій «сконденсованій» стислості завжди міститься наступна ознака новелістичної івентності – змістовність: «...завдяки прийомам сконденсованого письма новелісти розкривають великий і значний зміст» [10, 173]. Окрім цього, літературознавець наголосив на природності, реалістичності подієвого матеріалу: «Автору

не треба... описувати всі подробиці, але знати їх обов'язково. В оповіданні чи новелі не можна все виписати. Їх сила – в окремих подробицях, знайти які нелегко і важко поставити там, де вони природно наголошуються і викликають уявлення про щось ціле і значиме для ідейного задуму твору...» [9, 175].

Отже, письменник має розуміти всі тонкості того, про що пише, використовуючи події з власного життєвого досвіду або додаткові достовірні інформаційні джерела для глибокого вивчення реальних причин чи наслідків зображених зовнішніх або внутрішніх (психологічних) подій: «Деталь – це немов детонатор, який готує вибух ланцюгової реакції асоціацій. Але детонатор спрацьовує тоді, коли є вибухівка, коли його включають у сильний заряд глибоко пізнаних фактів» [9, 178].

Окрім цього, новелістична івентність повинна бути логічною. Саме на цій ознаці подій наголошував В. Фащенко: «Новелістові чужа холодна описовість, бездумне накопичення частковостей. Він бере конфлікти значущі, шукає виразних подробиць і тактовно виділяє деталі» [9, 180].

У новелах івентність має лінійний напрямок розгортання. Відсутні епізодичні, зовсім далекі за змістом додаткові події описового характеру, які особливо не впливають на сюжет. Зокрема, Є. Мелетинський в «Історичній поетиці новели» зазначив: «стислисть корелює з одноподієвістю та зі структурною інтенсивністю, концентрацією...» [6, 4]. Тимчасом як у повістях чи романах івентність може реалізовуватись у більш розгалуженому вигляді (багаторівнево). Так, у романі може міститись декілька «подієвих центрів», що утворюють сюжет твору.

Отже, івентність характеризується змінами зовнішнього або внутрішнього характеру, підвищенням динамізмом (часто подія в новелі кардинально змінює життя персонажів), логічністю (на перший погляд, випадкові, обставини в межах одного невеликого твору об'єднуються в єдиний ланцюг причинно-наслідкових відношень). Конфлікт або суперечність є основою реалізації івентності.

В. Шмід у «Наратології» розглянув не тільки подієвість як визначальну ознаку розповідного тексту, а й звернув увагу на систему її умов: фактичність (реальність) і результативність. Не будь-яка зміна в межах розповідного твору може претендувати на «статус» події, а лише

та, в якій присутні ці дві умови. Щодо сутності найголовнішої умови подієвості – фактичності, вчений зазначав: «Зміна повинна дійсно відбутись у фіктивному світі. Для події недостатньо, щоб суб'єкт дії тільки бажав зміни, мріяв про неї, бачив уві сні або галюцинаціях» [12, 15]. Із цією умовою пов'язана й результативність: «Зміна, що створює подію, повинна бути реалізована до кінця нарації» [12, 15]. В. Шмід уважає, що зміна, яка перебуває в стані задуму, на початковій стадії реалізації або є незавершеною, не може бути подією в тексті.

Окрім цього, вчений розглянув подієвість як «властивість, що підлягає градації» [12, 16]. На основі цього він пропонує п'ять критеріїв градації, що забарвлюють певну зміну більшою або меншою подієвістю. Тобто В. Шмід під критеріями градації розуміє фактично найголовніші ознаки, здатні максимально підвищити івентність твору.

Релевантність змін є першим критерієм, що вимагає відбір виключно істотних змін, здатних підвищити ступінь подієвості. Адже тривіальні, банальні та позбавлені новизни зміни не створюють події. Другим критерієм є непередбачуваність: івентність твору значно підвищується, якщо зміна трапляється несподівано, всупереч очікуванням і передбаченням. Третій критерій – «консекутивність»: «Подієвість зміни залежить від того, які наслідки в діях і мисленні суб'єкта вона спричинила» [12, 18]. Тобто, наскільки подія змінила погляди або й саме життя персонажа. Четвертим критерієм В. Шмід називає «невідворотність»: ступінь івентності твору підвищує така зміна, яку важко, а то й неможливо, анулювати, скасувати. Чим категоричніше проявляється ця неможливість, тим вище її івентність. І, нарешті, п'ятий критерій – неповторність зміни, що може відбуватись лише одноразово.

Отже, сформульовані В. Шмідом критерії івентності дають можливість проаналізувати і визначити основні ознаки подій, зображених у новелі. Адже концентрація уваги на значимій події в новелістичній набагато більша, ніж «розріджена івентність» у великих прозових жанрах. Так, О. Сулима-Блохіна зауважує: «Новеля концентрує увагу навколо однієї особи чи невеликої групи їх, навколо однієї події чи небагатьох, що взаємно зумовлені чи так одна одну доповнюють, що стають органічною цілісністю» [8, 171].

Основою твору малих жанрів часто стають яскраві, особливі, нечувані, рідкісні події, що мають найголовніші функції – інтригувати, зацікавлювати, навіть вражати читача. Івентність групує творчий матеріал залежно від задуму письменника, окрім того, об'єднує навколо себе персонажів, є тлом прояву їх рис характеру через деталі, забарвлює їх поведінку, мовлення, жести, настрої. Івентність у творі може мати причинність зовнішню (обставини зовнішнього життя) чи внутрішню (переворот внутрішнього світу людини, поглядів, характеру, зміна її психічного стану завдяки погляду, слову, мовчанню тощо).

Залежно від порядку подій, івентність у художньому творі може бути поступальною, хронологічною, а також мати хронологічні перестановки. Часто твір розпочинається безпосередньо з власне події, згодом розкриваються її причини або змальовуються наслідки, і лише потім збирається «мозаїка» деталей, що допомагають реконструювати подію. Новелістична івентність надзвичайно лаконічна, без зайвих описових елементів. У таких творах можуть бути відсутні явні мотиви, причини, передумови події, або, навпаки, її наслідки.

Івентність – визначальна ознака, яка «оживлює» подієве тло, каркас художнього твору, організовує і впорядковує літературний матеріал.

У такий спосіб, аналітичний огляд літературознавчих праць показав, що івентність у новелістиці – це специфічна ознака, що визначає напрямок розгортання сюжету, характер змін у житті персонажа. У новелістиці «івентність» як літературознавча категорія допомагає підкреслити оригінальність та унікальність стилю

письменника, охудожнити літературний матеріал, змайструвати сюжет, розкрити задум письменника за допомогою найяскравіших «подієвих» деталей і фрагментів.

Окрім того, в новелістичному жанрі івентність найрельєфніше демонструє свою функціональність: логічність та охудожнення літературного матеріалу; групування мікротем, указує на істотну зміну усталеного або звичного тривання подій; зацікавлює читача унікальністю й оригінальністю змодельованої автором події.

#### Список використаних джерел

1. Денисюк І. Новела чи оповідання? / І. Денисюк // Жовтень. — 1966. — № 4. — С. 92—98.
2. Денисюк І. Поетика новели / І. Денисюк // Жовтень. — 1969. — № 10. — С. 127—134.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / І. Денисюк. — Львів : Наук.-вид. тов.-во «Академічний Експрес», 1999. — 280 с.
4. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете / И.-П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Ман. ; вступ. ст. Н. Вильмонта. — М. : Худож. лит., 1981. — 687 с.
5. Йогансен М. Як будується оповідання : Аналіза прозових зразків / Майк Йогансен. — Х. : Книгоспілка, 1928. — 148 с.
6. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Е. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
7. По Э. Избранное [Электронный ресурс] / Эдгар По. — М. : Худож. лит., 1984. — Режим доступа : <http://danshorin.com/liter/po3.html>.
8. Сулима-Блохіна О. Вибране : Поезії, новелістика, наукові та публіцистичні розвідки / О. Сулима-Блохіна. — К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1995. — 288 с.
9. Фащенко В. Новелістична композиція : (мікро- і макроструктура) / В. Фащенко // Фащенко В. Вибрані статті. — К. : Дніпро, 1988. — С. 152—197.
10. Фащенко В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії / Василь Фащенко ; упоряд. М. М. Фащенко, В. Г. Полтавчук, вступ. ст. В. Г. Полтавчук. — Одеса : Маяк. — 2005. — 640 с.
11. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : в 50 т. — К., 1976—1986. — Т. 41. — 1984. — С. 471—529.
12. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

**М. DEMCHISHINA**

*Kryvyj Rih*

#### EVENTFULNESS AS A DEFINING CHARACTERISTIC OF THE NOVELLAS GENRE (TO THE PROBLEM STATEMENT)

*The article is devoted to research of literary notion «eventfulness» in the novella. The text illustrated the essence, specificity, main features, functions, characteristics and levels of the eventfulness. The author states that the eventfulness is fundamental, defining characteristic of the novella. Considering the fact that event is foundation of novels that artfully designed by the writer.*

*Key words: novella, event, eventfulness, novelistic eventfulness.*

**М. ДЕМЧИШИНА**

*г. Кривий Ріг*

#### ИВЕНТНОСТЬ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ПРИЗНАК ЖАНРА НОВЕЛЛЫ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

*Статья посвящена обоснованию литературоведческой категории «ивентность» в новеллистическом жанре. В работе показаны сущность, специфика, основные признаки, функции, особенности и уровни ивентности. Автор утверждает, что ивентность – фундаментальный, определяющий признак новеллы, стержнем которой и является событие, искусно сконструированное писателем.*

*Ключевые слова: новелла, событие, ивентность, событийность, новеллистическая ивентность.*

*Стаття надійшла до редколегії 26.02.2015 р.*

УДК 821.161.2:82-6

**А. В. ІЛЬКІВ**

м. Івано-Франківськ,  
annilkiv@rambler.ru

## КОНЦЕПТ «СЕРЦЕ» В ІНТИМНИХ ЛИСТАХ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНТИКІВ

*У статті досліджено роль і смислове наповнення концепту «серце» в інтимному епістолярію українських письменників-романтиків, зокрема в інтимних листах П. Куліша і Т. Шевченка. У результаті дослідження додано нові штрихи до психологічних портретів творчих особистостей письменників, вдосконалено концепцію їхнього світосприйняття і світовідчужання.*

*Ключові слова: концепт «серце», філософія кордоцентризму, лист, інтимний епістолярій, романтизм, семантичні відтінки.*

Письменницький епістолярій завдяки сучасним дослідженням М. Коцюбинської, В. Кузьменка, Г. Мазохи, Ж. Ляхової та інших літературознавців поступово переміщується із маргінесу літературного процесу до його центру, викликаючи щораз більшу зацікавленість як з боку пересічних читачів, так і з боку дослідників літератури. Суттєво змінився і кут зору, під яким літературознавці розглядають епістолу: якщо спочатку лист розглядався як одне із біографічних джерел до інтерпретації творчості письменника, то сучасні дослідження пропонують розглядати лист як повноцінний поліфонічний жанр. У цьому контексті пропонуємо дослідження ролі і смислових відтінків концепту «серце» в інтимних листах П. Куліша і Т. Шевченка як одного із головних концептів романтичної естетики. Крім того, така розвідка зможе продемонструвати нерозривний зв'язок між листом і стилем письменника, стилем епохи, що дає підстави говорити про романтичний чи модерний лист.

Гене́за кордоцентризму сягає ще часів філософської думки Київської Русі (творчість Іларіона, Володимира Мономаха, Никифора). Але на цілісну філософську систему кордоцентризм перетворився тільки у «філософії серця» Памфіла Юркевича – представника духовно-академічного напрямку в українській філософії XIX століття. Рецепція ментально-філософського концепту «серце» українською романтичною традицією найбільш наближена до поглядів П. Юркевича, який називає серце «центром душевного і духовного життя людини», на думку філософа, «в серці започатковується і народжується рішучість людини на ті чи інші вчинки; в ньому виникають різ-

номанітні наміри і бажання; воно є місцем волі та її бажань...» [11, 341].

Автори «Словника символів культури України» інтерпретують «серце» як «символ Центру; Бога; життя; розуму; ласки; любові; співчуття; у християнстві – символ радості й смутку; розуміння; сміливості; релігійної відданості; чистоти» [7, 191].

В епоху романтизму категорія серця вийшла за межі суто філософського вжитку і поширилася на царину літератури, а концепти «серце», «душа» стали одними з головних концептів романтичної естетики. Прикметно, що кордоцентрична філософія відобразилася не лише в белетристиці, а й епістолярію середини XIX століття. Дослідження концепту «серце» в листах українських романтиків наближає нас до вивчення проблеми саморецепції митця як складової психологічного дискурсу, ще мало дослідженого українським літературознавством, що й визначає актуальність нашої статті.

Мета дослідження – окреслити роль концепту «серце» і його смислове наповнення в текстовій структурі інтимного письменницького епістолярію П. Куліша і Т. Шевченка як представників українського романтизму, доповнивши новими штрихами психопортрети творчих особистостей письменників.

Предметом нашого дослідження стануть семантичні відтінки, асоціативні зв'язки з проблематикою тексту і текстоорганізаційна роль концепту «серце» в інтимних епістолярних діалогах українських романтиків.

Об'єкт дослідження – інтимний епістолярій Т. Шевченка і П. Куліша як знакових постатей в українському романтичному дискурсі. У цьому контексті варто зазначити, що до

інтимного епістолярію відносимо не лише любовні листи, але й товариські послання до найближчих друзів-однодумців, в яких адресант відкриває свою душу із максимальним ступенем щирості та відвертості.

В інтимних листах українських романтиків «серце» стає центральним концептом, своєрідним текстовим стержнем, навколо якого розгортаються події екстравертивного й інтровертивного буття творчої особистості.

Одними із найцікавіших в документальній романтичній літературі XIX століття можна вважати епістолярні романи П. Куліша із дружиною Олександрою (поетесою Ганною Барвінок), Марком Вовчком, Манею де Бальмен, Лесею Милорадовичівною, дружиною Леоніда Глібова Параскою. В одному із останніх листів до Параски Глібової П. Куліш ніби із сумом констатує: «Серцем я жив мало», натякаючи на дотримання в своїх посланнях принципу напівправди, однак концепти «серце» і «душа» займають пріоритетне місце в його епістолярній творчості, витворюючи своєрідну філософську канву епістолярного тексту. Таку невідповідність між окремими зізнаннями письменника й образним рівнем любовних листів можна пояснити всім відомою суперечливістю його творчої натури.

В інтимних листах П. Куліша «серце» часто розглядається як національно маркована субстанція. Ще в своєму щоденнику 16 грудня 1848 року Куліш зробив такий запис: «Ольга Петровна не малороссиянка, – иначе, может быть, она воспребладала бы над моим сердцем. Я ее нежно люблю. Но Саша, воспитанная матерью, будет лучшею женою» [5, 81]. Отже, шукаючи супутницю життя, письменник найперше дбає про збереження національної ідентичності, крім того, не менш важливою складовою щасливого шлюбу письменник вважає приналежність до одного соціального стану, і його серце рідко наворачалось до «панського роду»: «Із'їздив я світ, стрічав багато дівчат і молодичь панського роду; а серце моє рідко поверталось. Поверталось воно тільки до сестер своїх, до українок, котрі рідним голосом до його промовляли» [5, 85].

Специфікою Кулішевих любовних листів є надмірний дидактизм і моралізаторство, чого не спостерігаємо в інтимних листах Шевченка. В листі до Олександри Милорадовичівни

Куліш пише: «Треба взятися за якесь діло щирим серцем, треба жити для чогось, треба вбачати ясно перед очима свою дорогу» [5, 86]. Риторика Куліша часто нагадує традиційні риторичні фігури біблійних повчачь, в яких концепт «серце» відіграє особливу роль, наприклад: «Слухайте ж і не занедбайте сього мого слова» [5, 85], «Радуймося ж серцем і благодарім Богові, що дав нам зрозуміти ціну сьому соковищу!» [5, 86].

Надміру захоплюючись повчанням навіть у любовних листах, Куліш через антитези мимоволі окреслює свою месіонерську роль в українській культурі: «Мені хочеться любити людей щирим серцем: вони ж такі мізерні у своїх учинках» [5, 83]. Відводячи собі роль пророка, приреченого на нерозуміння і самотність, в листі до Лесі Милорадовичівни Куліш сповідається: «Така моя доля, що я живу з людьми на віру; мене ніхто не розуміє, яко чоловіка, і я од тих завжди далеко, з ким хотів би бути близько» [5, 88]. А далі привідкриває й таємницю свого життя – приреченість на самотність, самотність у шлюбі, самотність і в численних любовних інтригах: «Скажу Вам, що всю жизнь свою шукаю дружньої душі – і не знайшов її ні в кому» [5, 88]. Вже в наступному листі письменникові навіть вдалося пояснити оту вічну неприкаяність своєї душі – пошук «свого святого ідеалу».

Крім традиційного, побудованого на синекдосі епістолярного звертання «моє серце», «серденько», що зустрічається в любовних листах більшості письменників, П. Куліш наділяє концепт серце новими семантичними відтінками:

- 1) серце – головний орган чуття людини, який поєднує в собі функції і зору, і слуху, і голосу. У своїх інтимних листах П. Куліш і бачить, і чує, і промовляє серцем. Так, в листах до Лесі Милорадовичівни читаємо: «Серце тільки в моїй душі, котра не знає собі впину, живуть такі химери, щоб побачить десь гарну дівчину, наслухатись серцем її голосу, промовить до неї два слова крадькома і щоб вона стала тобі рідною душею навіки» (тут і далі в тексті виділення наші – А. І.) [5, 89], «Добродійко, ходимо часто в тумані і живемо чужою оманю, не бачачи й серцем не чуючи рідного святого добра свого» [5, с. 85]. Цей компонент символічного значення «серця» тісно пов'язаний із чашею Святого Грааля. В іконографії серце зображувалось у формі вази або оберненого трикутника, символізуючи посудину, де

зберігається любов, адже вміння говорити і наслухати своє серце є талантом не вродженим, а набутим; це один із щаблів самовдосконалення і самовиховання, що веде до блаженного стану. Український кордоцентризм теж звертався до християнського середньовічного символізму «серця», однак трактував його тільки як джерело моральності та релігійності;

- 2) серце – фокус, в якому переломлюються всі промені людського буття («Кажеться, будто природа собрала в фокус моего сердца все лучи бытия и заставляет меня трепетать ощущением в себе миллионов жизней» (з листа до дружини) [5, 82]); «Сестро моя! Не обмануйте ні свого серця, що воно не спаніє, ні мого, що воно од Вас не оджахнеться! Поки ж есть еще в души віра, шлю Вам із самісінького серця поклон, із горячого, із мученого, а все ж живого серця» (із листа до Лесі Милорадовичівни) [5, 91];
- 3) серце – арена почуттів («Дивно, что делается с моим сердцем: от холодности я обратился опять к самой нежной, хоть и спокойной привязанности» (з листа до дружини) [5, 82]);
- 4) серце – осердя віри (в листі до Милорадовичівни читаємо: «Ви вчинете, як чистим сердцем дасте моему слову віру, що всякій добрій людині бажав би я догодити...» [5, 84]);
- 5) серце – понтифік, будівничий мостів між людиною і Творцем («А коли любо Вашому сердцю розмовляти з Богом рідною піснею, то й розмовляйте» (із листа до Милорадовичівни) [5, 86].

Як бачимо, рецепція концепту «серце» в листах П. Куліша позначена впливом українського національного світосприйняття, перебуває під силою тяжіння нашої ментальності та світобудови і демонструє сповідування письменником кордоцентричної філософії. Адже наведені цитати із любовних листів співвідносяться із трактуванням «серця» авторами «Словника символів культури України»: «Серце – символ Центру; Бога; життя; розуму; ласки; любові; співчуття; у християнстві – символ радості й смутку; розуміння; сміливості; релігійної відданості; чистоти» [7, 191].

В інтимних листах Т. Шевченка (тут маємо на увазі листування поета із княжною В. Репніною, графинею А. І. Толстою, Марією Максимович і Марією Вілінською) концепт «серце» тісно пов'язаний із християнською традицією і часто зринає в біблійному контексті.

Концепт «серце» в листах поета препарується як на мистецтво, так і на людську особистість. Лише справжній талант може найглибше пізнати людське серце, і в очах Шевченка – це Гоголь – «истинный ведатель серд-

ца человеческого!». Але найбільшою загадкою для Шевченка була глибина любові серця Божої Матері, про що він неодноразово згадує в листах із заслання до кн. Репніної («Новый завет я читаю с благоговейным трепетом. Вследствие этого чтения во мне родилась мысль описать сердце матери по жизни Пречистой Девы, матер Спасителя» [13, 54]), однак наблизитись до цієї таїни поет зможе лише після написання поеми «Марія».

Концепт серця в епістолярних діалогах Шевченка також тісно переплетений із символом вогню, причому цей вогонь може як зігрівати, підтримувати чи повертати життя («Правда, я сам думав, що я вже зледащів, захолюнув в неволі. Аж бачу – ні. Нікому тільки було огню положить під моє горем недобите старее сердце» [13, 131]), так і руйнувати, спалювати, адже в одному з листів до Репніної поет зізнається, що через одноманітність і меланхолійність спалив свій щоденник на догораючій свічці.

Концепт «серце» часто організовує епістолярний сюжет у посланнях до високої покровительки поета – графині А. І. Толстої, з якою на період листування він був знайомий лише заочно. Це той унікальний випадок, коли винятково опосередковане спілкування породило таку спорідненість душ. Адже графиня А. І. Толстая належала до тих небагатьох адресатів, у листах до яких поет перевтілювався, дозволяв собі приміряти різні ролі (художника в келії, гравера), втікаючи в такий спосіб від мерзеної солдатської буденщини (див. лист від 9 січня 1857 року). Листи до графині поліфонічні: коротка публіцистична критика (наприклад, «Замогильних записок» Шатобріана) несподівано переростає в молитву-подяку Всевишньому за всі свої страждання, які мали насправді катарсисний вплив на його серце: «Теперь только молюся я и благодарю Его за бесконечную любовь ко мне, за ниспосланное испытание. Оно очистило, исцелило мое бедное больное сердце. Оно отвело призму от глаз моих, сквозь которую я смотрел на людей и на самого себя. Оно научило меня, как любить врагов и ненавидящих нас... Я теперь чувствую себя если не совершенным, то, по крайней мере, безукоризненным христианином» [13, с. 118]. Як бачимо, важко переоцінити роль інтимного епістолярію в процесі пізнання важкого Шевченкового шляху до Бога.

Заслання поета в цьому контексті раптом наповнюється новим біблійним смислом, перетворившись у чистилище: «Как золото из огня, как младенец из купели, я выхожу теперь из мрачного чистилища, чтобы начать новый благороднейший путь жизни. Это я называю истинным, настоящим счастьем» [13, 118], а лист до графині трансформується в переспів біблійного псалма: «Радуйся, несравненная, благороднейшая заступница моя! Радуйся, сестро моя сердечная! Радуйся, как я теперь радуюсь, друже мой душевный! Радуйся, ты вывела из бездны отчаяния мою малую, мою бедную душу! Ты помолилась тому, кто, кроме добра, ничего не делал, ты помолилась Ему молитвою бесплотных ангелов. И радость твоя, как моя благодарность, беспредельны» [13, 117].

Із філософією кордоцентризму, а, отже, й концептом «серце», в епістолярній спадщині поета тісно переплітається такий наскрізний образ його творчості, як образ сліз, які поет часто трактує як своєрідну «мову серця». Навіть княжна Репніна називала поета «геніальним горювальником», відзначаючи його унікальну здатність легко переходити від горя до веселощів, від смутку до іронії та самоіронії. За слушним спостереженням Л. Ушкалова, сам поет трактує свою музу як «музу сліз», бо «змальовуючи себе та Гоголя в образах українських «Геракліта й Демокріта», поет обирає маску Геракліта: «Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже» [12, 2]. У художній творчості поета образ сліз асоціюється із «святою росою» (поезія «І знов мені не привезла»), «Божою благодаттю», «воскресінням», «оновленням», тобто сльози, як і вогонь, виконують катарсисну (за Аристотелем) функцію духовного очищення (у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»). На думку Л. Ушкалова, «сльози для Шевченка – чиста стихія чутливості, «абсолютна мова», «недаремно він намагався перетворити слова на сльози і навпаки» [12, 3]. Таку інтенційність поета вчений пояснює романтичним світоглядом митця, впливом Святого Письма та внутрішньою кордоцентричною настановою.

Отже, рецепція ментально-філософського концепту «серце» в епістолярній творчості знакових представників українського романтизму – Т. Шевченка і П. Куліша демонструє

тісний взаємозв'язок їхніх листів із кордоцентризмом як осердям української ментальності. Однак смислове наповнення концепту «серце» в любовних листах П. Куліша знаходиться в асоціативному полі філософських категорій (серце як головний орган чуття людини, серце як фокус граней буття, серце як осердя віри, серце як місток між людиною і трансцендентним світом), тоді як в інтимному епістолярію Кобзаря концепт «серце» пов'язаний із християнським світоглядом поета, його важким шляхом до пізнання Творця. В епістолярному тексті досліджуваний концепт невіддільний від символів вогню і води в образі сліз, що часто виконують катарсисну функцію для знеболеного поетового серця. Таким чином, дослідження письменницького епістолярію під таким кутом зору розкриває перед дослідниками літератури перспективи пізнання автентичних автобіографічних образів митців слова.

#### Список використаних джерел

1. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа ; пер. з фр. — К. : Ваклер, 2003. — 256 с.
2. Кононенко В. Символи української мови : монографія / В. Кононенко. — Івано-Франківськ : Плай, 1996. — 272 с.
3. Куліш П. Щоденник / П. Куліш. — К. : Либідь, 1993. — 89 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. — К. : ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
5. Любов славетних письменників у листах і в житті : зб. художньо-документальних нарисів / авт.-упоряд. В. Кирилюк. — К. : Криниця, 2008. — 496 с.
6. Мирча Элиаде. Священное и мирское / Мирча Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Грабовского. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
7. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. Г. Потапенка, М. К. Дмитренко. — К. : Міленіум, 2002. — 260 с.
8. Філософський енциклопедичний словник. — К. : Абрис, 2002. — 742 с.
9. Трессидер Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер ; пер с англ. С. Палько. — М. : ФАИР-Пресс, 1999. — 448 с.
10. Шевельов Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. Шевельов // Сучасність. — 1983. — Ч. 12 (272). — С. 7—38.
11. Юркевич П. Д. Философские произведения / П. Д. Юркевич. — М. : Правда, 1990. — 420 с.
12. Ушкалов Л. Образ сліз у творчості Тараса Шевченка / Л. Ушкалов // Дивослово. — 2012. — № 3. — С. 2—8.
13. Шевченко Т. Зібрання творів : у 6 т. (вид., автентичне 1-6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Т. Шевченко ; редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наук. думка, 2003. — Т. 6. : Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. — 2003. — 632 с.



**A. ILKIV**  
*Ivano-Frankivsk*

#### **THE «HEART» CONCEPT IN THE INTIMATE LETTERS OF UKRAINIAN ROMANTICS**

*The role and sense filling of the «heart» concept in the intimate letters of Ukrainian romantics, particularly in the intimate letters of P. Kulish and T. Shevchenko are researched in the article. New features to the psychological portraits of creative personalities of the writers are added to the research. The concept of their perception and feeling of the world is improved in the article.*

*Key words: «heart» concept, philosophy of cordocentrism, letter, intimate letter, Romanticism, semantic shades.*

**A. В. ИЛЬКИВ**  
*г. Ивано-Франковск*

#### **КОНЦЕПТ «СЕРДЦЕ» В ИНТИМНЫХ ПИСЬМАХ УКРАИНСКИХ РОМАНТИКОВ**

*В статье исследована роль и смысловое наполнение концепта «сердце» в интимных письмах украинских писателей-романтиков, в частности в интимных письмах П. Кулиша и Т. Шевченко. В результате исследования добавлены новые штрихи к психологическим портретам творческих личностей писателей, к концепциям их мировоззрения и мироощущения.*

*Ключевые слова: концепт «сердце», философия кордоцентризма, письмо, интимный эпистолярный, романтизм, семантические оттенки.*

*Стаття надійшла до редколегії 3.12.2014 р.*

УДК 821.161.2.09

**Т. В. КЛЕЙМЕНОВА**

м. Глухів

tataklej.t@yandex.ua

## **ЖАНРОВА ТА ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА СПЕЦИФІКА МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА САДОВОГО**

*У статті визначено художню своєрідність антивоєнного оповідання «З перших днів війни» Івана Садового, розкрито особливості проблематики, жанрові ознаки, охарактеризовано образи-персонажі його новел із життя народного вчительства Галичини. З'ясовано, що у цих творах письменником порушено питання дискримінації національних прав українців, використано автобіографічні і біографічні елементи як на рівні творення образів, так і в моделюванні життєвих ситуацій.*

*Ключові слова: соціально-психологічне оповідання, новела, народний учитель, внутрішній світ персонажа, сатиричні засоби, художня деталь.*

Невідкладним завданням сучасного літературознавства є реставрація цілісної панорами літературного процесу з урахуванням постатей напівзабутих митців, серед яких опинився й Іван Садовий (літературний псевдонім Івана Федоровича Федорака (1890–1954), письменника і педагога, уродженця с. Іллінці Снятинського району Івано-Франківської області). Схвальні відгуки на його твори належать Є.-Ю. Пеленському, І. Огієнку, М. Лімницькому, Л. Ясінчуку. За останні роки маємо можливість осмислити тематичний діапазон і виховний потенціал творчості митця завдяки розвідкам Т. Виноградника, Я. Гояна, І. Дідуха. Однак проблематика й поетика прозової спадщини письменника ще не були предметом ґрунтовного вивчення вітчизняного літературознавства.

Мета статті – розкрити ідейно-тематичну спрямованість та жанрову специфіку малої прози Івана Садового. Завдання розвідки – здійснити системно-цілісне дослідження новелістики письменника у світлі проблематики, характеротворчої поетики та жанровостильових особливостей.

Іван Садовий – автор оповідань, новел, повістей, п'єс-одноактів, літературного нарису «Стефаник зблизька» й автобіографічного спогаду «Мій шлях». Епічна манера белетриста розпочала своє формування з новелістики. Письменник надавав перевагу соціально-психологічному оповіданню та новелі. До рук читачів у свій час дійшло біля двох десятків його оповідань і новел, надрукованих на сторінках західноукраїнської періодики. На жаль, унаслідок переслідувань і арештів автора спочатку польською жандармерією, а пізні-

ше – радянською владою, було вилучено й знищено добірку творів, підготовлених письменником до друку єдиною збіркою, яка так і не побачила світ. Ускладнюють можливість комплексного дослідження малої прози митця використання ним різних літературних псевдонімів, неповні дані про періодичні видання, в яких його твори були опубліковані, те, що деякі з вилучених поліцією творів, були рукописами.

Перші зразки малої прози митця надруковані в Коломийському виданні «Учительський календар» під справжнім прізвиськом автора. Так, у календарі на 1922 р. знаходимо соціально-психологічне оповідання І. Федорак «3 перших днів війни» з підзаголовком «Серед моря сліз та крові», який налаштовує реципієнта на тему воєнних злигоднів, людських страждань. У епізодах твору, вірогідно, знайшло художнє втілення пережите самим автором: його арешт восени 1914 р. у Косові через відсутність документів, які б засвідчували особу.

Головним героєм оповідання є молодий народний учитель Степан, який, незважаючи на небезпеку, їде до міста провідати хвору матір, що перебуває в лікарні. Подібно до Марка Черемшини (цикл новел «Село за війни») письменник в яскравих епізодах твору проілюстрував знецінення людського життя за часів війни, показав, як випадковість чи звичайна дрібниця могли стати причиною засудження безневинної людини на смерть. Так, зупинений патрулем і безпідставно звинувачений у шпигунстві, Степан марно намагається виправдатись і опиняється у в'язниці.

В оповіданні відчутні екзистенційні мотиви зневіри, самотності, безвиході, абсурдності існування людини за воєнної дійсності. Уже цей ранній твір позначений увагою письменника до психології персонажа, засобами розкриття якої є авторські описи почуттів героя та лаконічні внутрішні монологи, роздуми Степана про несправедливість вироку і природне бажання жити всупереч безвихідній ситуації: «Так погано, так ганебно, так підло поступити. Без зізнання, без свідків, без доказів засилати мають на шнур. О, так ганебно, так підло. А мені ще так хочеться жити...» [6, 58]. Уведення реакції героя на події, поданої у формі внутрішнього монологу, дозволило письменнику ліризувати епічне, даючи мож-

ливість персонажеві постати перед читачем із власними тривогами, думками.

Автор не подає картини страти, увага його зосереджена на незвичних життєвих обставинах, на очікуванні арештантами невідвратної трагедії, на їхніх переживаннях і душевних стражданнях, що наближує оповідання до жанру новели й водночас посилює антивоєнний і гуманістичний пафос твору. Розв'язка – загибель безневинних людей – не є несподіваною, вона цілком передбачувана, закономірна в абсурдній воєнній дійсності. У ній засуджено антилюдяну стихію війни, що позбавляє найвищої цінності – життя, відчувається глибокий жаль письменника-патріота за всіма закатованими українцями. Цьому сприяло застосування автором фольклорного прийому олюднення природи, свідка страшної трагедії: «Загуло бурею. Гнутья гілляки, гойдаються сині трупи. Вогкий вітер виє сумними голосами по синіх горах, але в цій хвилі ніхто його не слухає, ніхто не розуміє...» [6, 62].

У пізніших творах, надрукованих на сторінках журналу «Рідна школа» у 30-х рр. ХХ ст., письменник, вірний учительській тематиці, реалістично зобразив життя педагогів сільських шкіл післявоєнних років. За слушним зауваженням М. Лімницького, твори малої прози Івана Садового – «...це, так сказати, гарячі документи нашої повоєнної дійсності. Дають вони читачеві безпосередній посмак відносин, в яких доводиться працювати українському вчителеві наших днів» [3, 3].

За жанровими особливостями, ці твори – лаконічні «новели акції» (І. Денисюк), засновані здебільшого на гострих конфліктах. Вони характеризуються вмінням автора вибрати вирішальні або випадкові моменти з життя, які дозволяють розкрити яскраві характери головних персонажів, їх суть. Педагог сільських шкіл, Іван Садовий вивів у своїх творах тип народного вчителя, який самовіддано працює задля розвитку рідного народу. Незважаючи на переслідування польської влади, конфлікти зі шкільними інспекторами, сільською владою, він не зрікається своїх переконань.

Змалювання складних умов праці національно свідомого сільського вчительства знаходимо у п'єсі «Учитель» І. Франка і в «учительській» прозі Б. Грінченка, Степана Васильченка, Д. Макогона, М. Колцуняк та ін. Так, близькими за специфікою розгортання конфлікту

між народним учителем і представниками сільської влади (намагання вїта чи старшини і їх прибічників позбутись невгодного вчителя шляхом наклепів на нього начальству), ідейним спрямуванням (засудження тих, хто брутально зневажав особистість інтелігента) та силою характерів головних персонажів є оповідання «Непокірний» Б. Грінченка (1886) і новела «Бунтівник» Івана Садового (1935). У цих творах, незважаючи на різницю в часі написання, автори розкривають трагедію вчителя, що зазнає переслідувань сільською владою, які викликані незалежністю педагога, його культурно-просвітницькою діяльністю. В обох змальованих випадках звинувачення на адресу небажаного вчителя безглузді, однак достатні для того, щоб його звільнити.

Подібно до Б. Грінченка, для змалювання сільських верховодів автор використав сатиричні засоби, що не лише поглиблюють портретну характеристику, розкривають внутрішній світ безчесних аморальних осіб, а і як складові тексту наратора відтворюють оцінний дискурс, виголошують авторське ставлення до зображуваного. Так, у кабінеті шкільного інспектора «розсівся вигідно пузатий радний, червоний, наче рак, і сопів, мов ковальський мішок». Звернувшись до представника шкільної влади зі скаргою на вчителя, вїт Хамула (промовисте прізвище) «заблимав вдоволено червоново-водянистими очима», дякуючи інспектору за цигарку, «схилився в десять погібелей» та ін. Сатиричними барвами змальовано й шкільного інспектора, поляка, який без жодного сумніву вирішив долю Обічного, котрий видався «неблагонадійним»: «Інспекторська рука бігла несамовито по папері. Бляшане перо сердилося, скрипіло, то півкало... Либонь, співало воно про нову долю вчителя зі села Пташників та промощувало йому довгий... нерівний шлях...» [4, 66]. Епітети, якими Іван Садовий в останньому рядку твору означив подальше життя свого героя, зумисна обірваність думки акцентують увагу на нагальній соціальній проблемі становища сільських інтелігентів, свідчать про щирі переживання автора за долю народного вчительства, осуд тих, хто позбавляє педагога можливості працювати задля розвитку народу.

Жорсткий контроль влади, який гальмував культурно-просвітницьку діяльність учителя,

митець відобразив й у новелі «Одна візитація», опублікованій у журналі «Рідна школа» за 1933 р. Твір, підписаний псевдонімом І. Чулак, ілюструє один епізод із життя народного вчителя і його учнів – візит інспектора до школи з метою перевірки результатів діяльності педагога. Пізніше подібні епізоди стануть невід'ємною частиною «учительських» повістей митця. В оповіданні представник влади невдоволений веденням шкільної документації двома мовами (українською і польською), незважаючи на те, що це здійснювалось згідно розпорядження міністра. Він роздратований національним одягом школярів й україномовними відповідями найкращих учнів, які однозначно оцінив негативно, забороняє дітям брати до школи книжки з історії козаччини. Отож, письменник порушив проблеми нехтування деякими інспекторами законними шкільними постановами, їх віддаленості від життя села, впливу непедагогічної поведінки на психологію дитини, полонізації, дискримінації національних прав українців.

Шкільний інспектор, якому автор, як і в попередньому творі, навмисно не дає ім'я, не указуючи на конкретну особу-прототипа, однак, на нашу думку, виявляючи таким чином своє ставлення до нього, змальований негативними барвами за допомогою сатиричних портретних деталей. Це «якийсь високий худий пан» з «дрантивим басом», «заспаними очима», власник «художі поломаної постаті», що подав учителю «холодну липку руку, наче з панської ласки» [7, 195]. Натомість учитель Шлемко, alter ego автора, наділений привабливими рисами зовнішності. Помічаємо, що у першу чергу в його портретній характеристиці автор звертає увагу на такі деталі, як очі, погляд, що вказують на провідні риси характеру персонажа – любов до дітей і професії, порядність, прямолінійність. Їх підтверджують й поведінка та мовлення героя впродовж візиту інспектора.

Так, вислухавши незадоволення представника шкільної влади з приводу навчання дітей українською мовою та їх небажання відповідати на питання по-польськи, Шлемко стає на захист школярів й рідної мови: «Мої діти не висловлюються добре по-польськи, бо ж це не є їхня рідна мова. Але в кожному разі не висловлюються вони по-польськи гірше, як деякі педагоги по-українськи» [7, 197]. От-

же, письменник акцентував на проблемі статусу української мови в недержавних умовах. Вислів головного героя сприймаємо як ідейну позицію самого автора-педагога, Русівська школа якого була єдиною на Покутті, де навчання здійснювалось українською мовою [1].

У художньому набутку письменника є твори, що передають дійсні життєві драми людей, які обрали професію вчителя. Зокрема, це новела «Торгівля душею» (1933), надрукована в журналі «Рідна школа» під псевдонімом І. Чумак. Сам письменник засвідчив, що твір засновано на реальному факті: «...Строго підкреслюю, що цей факт взятий із життя, ясний, як сонце, і живим внесений в новелу під назвою «Торгівля душею»...» [1, 58].

З перших рядків новели автор уводить читача у мікросвіт звичайної української родини: тяжко хворої вдови священика й двох її незаміжніх дочок Стефи й Наді, які заробляють на прожиття шиттям. Низка художніх деталей у творі вказує на убогість сільської хатини: «стіни залізли майже по самі вікна у землю», «крізь діряву солом'яну стріху плили по стінах брудні струмочки в часи сльоти», і на безвідрядне матеріальне становище її мешканців: «на виляній отамані неозначеного кольору сиділа вихудла жінка середніх літ і шила», «з-під старої полатаної ковдри показала жіноча голова».

Із діалогу вдови з доньками з'ясовується, що єдине сподівання на покращення умов життя мати й Стефа пов'язують із примарною можливістю отримання Надею місця праці за протекцією каноніка, що «є впливовим чоловіком в шкільній раді повітової» [9, 67]. Натомість процес мислення Наді, детально переданий письменником, переконує, що для дівчини найголовніше в отриманні посади не стільки покращення матеріального становища, як палке бажання присвятитися професії, сприяти розвитку народу: «Довго думала. Перед її очима стала в цілій наготі їхня нужда. А далі, мов на естраду, виступають убогі, безталанні сільські діти, яким потрібно рідного вчителя, теплого слова. Нарешті сказала тихо, але рішуче: «Піду!...» [8, 52]. З цього моменту автор тримає читача у постійній напрузі, що досягається завдяки зосередженню уваги на змалюванні внутрішнього світу Наді, яка, не вірячи у безкорисливість каноніка, усе ж відважується піти до нього просити допомоги.

Твір відносимо до новел нового типу психологізму, у яких, за І. Денисюком, «...пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя, причому життя людської душі передусім» [2, 154]. Передчуття героїні, її сумніви, наростання тривоги в душі передано низкою художніх деталей: «її хід був важкий, непевний», «оглянулася навкруги себе й збентежилася», «серце дівчини швидко забилося, мов хотіло розсадити груди». Відповідно є передбачуваною для читача кульмінація твору, в якій дівчина отримує терпку відповідь від каноніка. Він обіцяє Наді допомогу лише за химерної умови зміни нею душі, оскільки «посада тільки для душечки польської» [9, 68]. Так цинічно була зруйнована надія молодой української інтелігентки реалізувати себе у педагогічній праці для рідного народу.

Безвідрядне становище тих народних учителів, які у післявоєнні роки залишилися без посади як «неблагонадійні», Іван Садовий відобразив у новелі «На аудієнції» (1933). Твір із динамічним сюжетом, що містить у собі ситуаційну несподіванку, має непередбачувану розв'язку, якнайбільше відповідає жанровим особливостям новели. Увага письменника зосереджена на життєво вірогідній, сюжетно-значущій ситуації.

Головний герой твору Юрко Прокопенко прийшов «до куратора на аудієнцію у справі своєї посади» [5, 268], у якій йому з невідомих причин відмовила шкільна рада. Серед тих, хто очікує своєї черги, він несподівано помічає товариша по семінарії Щербюка, з яким не бачились багато років. Діалог двох давніх приятелів про причину власної незайнятості, яку вони обидва вбачають у своїй приналежності до групи «Ц», до котрої зачисляють тих, «що чимсь провинились» [5, 267], є не лише засобом характеристики персонажів, а й акцентує на тогочасних соціально-політичних проблемах. Зокрема, саркастичне зауваження Юрка Прокопенка з приводу поділу українських учителів владою на групи, порівняння педагогів із тваринами наголошує на проблемі принизливого й підневільного становища української вчительської інтелігенції післявоєнного часу. Мовлення, як і поведінка головного героя, засвідчують його відкритість, чесність, протест проти дискримінації прав українців. Підпорядковано цій меті й уведен-

ня автором художньої деталі – вишиваної сорочки, в яку одягнутий інтелігент. Куратор настільки здивований сміливістю Прокопенка, який «вишивану сорочку надів, щоби зазначити свою національність, а чорну маринару тому, щоби пошанувати уряд» [5, 268], що обіцяє допомогти йому отримати вчительську працю, у якій відмовив Щербюкові. Несподівана розв'язка твору є поясненням поблажливого ставлення представника польської влади до українського народного вчителя, який має «за собою багато гріхів». Однак у творі не вказано, які це «гріхи», що підтверджує облудність звинувачень владою національно свідомих українців.

Отже, «мала» проза Івана Садового порушує проблеми життя й праці галицьких народних учителів в облозі чужої влади, відзначається реалістичністю зображуваного, використанням автобіографічних елементів, відтворенням негативних проявів дійсності за допомогою гумористичних і сатиричних засобів, заглибленням у внутрішній світ головних персонажів, які здебільшого змальовуються в момент душевного збудження чи конфлікту з оточуючими, звідси – напруженість і драматизм дії. Відповідно до жанрових особливостей творів, зокрема новел, яким письменник надає перевагу (лаконізм, концентрований час, динамічний сюжет, психологізм, художні деталі, діалог, несподіваний фінал), він не деталізує багатогранну діяльність учителів. Однак, вивішивши тип позитивного героя з середо-

вища народних педагогів Галичини, автор акцентує на мовленні й поведінці, указуючи, якою має бути його особистість. Головні персонажі «малої» прози митця є залюбленими у свою професію педагогами, людьми з чіткими життєвими принципами, з високо розвинутою національною свідомістю.

Перспективи подальших досліджень в обраному напрямі вбачаємо у з'ясуванні ідейно-художньої своєрідності повістєвої прози Івана Садового.

#### Список використаних джерел

1. Виноградник Т. Великої правди учитель / Т. Виноградник. — Снятин : Прут-Принт, 2004. — 128 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. — Львів : Академічний експрес, 1999. — 280 с.
3. Садовий І. Безіменні плугатарі : [повість] / І. Садовий ; [передм. М. Лімницького]. — Львів: Вид-ць Іван Тиктор, 1935. — 127 с.
4. Садовий І. Бунтівник / Іван Садовий // Рідна школа. — Львів, 1935. — Ч. 5. Рік IV. — 1 березня. — С. 64—66.
5. Садовий І. На аудієнції / Іван Садовий // Рідна школа. — Львів, 1933. — Ч. 17. Рік II. — 1 вересня. — С. 266—270.
6. Федорак І. З перших днів війни (Серед моря сліз та крові...) / Іван Федорак // Учительський календар на звичайний 1922 рік. — Коломия : Взаїмна поміч українському учительству. — 1921. — Річник 7. — С. 51—62.
7. Чумак І. Одна візитація / І. Чумак // Рідна школа. — Львів, 1932. — Ч. 13—14. Рік I. — 1 липня — С. 194—199.
8. Чумак І. Торгівля душею / І. Чумак // Рідна школа. — Львів, 1933. — Ч. 4. Рік II. — 15 лютого. — С. 50—52.
9. Чумак І. Торгівля душею (закінчення) / І. Чумак // Рідна школа. — Львів, 1933. — Ч. 5. Рік II. — 1 березня. — С. 66—68.

**T. KLEYMENOVA**

*Hlukhiv*

#### GENRE AND IDEAS AND THEMATIC PECULIARITIES OF SHORT PROSE BY IVAN SADOVY

*The article deals with the artistic peculiarities of anti-war story «From the First Days of the War» by Ivan Sadovy; peculiarities of problems set, genre features are defined; the images of characters from his short stories on the life of people's teachers of Halychyna region of Ukraine are revealed. It was found that in these works the author raised the problem of Ukrainians national rights discriminating; autobiographical and biographical elements both at creating images and in modeling life situations were used.*

*Key words: short prose works literature, social and psychological story, short story, people's teacher, character's inner world, satiric means, artistic detail.*

**Т. В. КЛЕЙМЕНОВА**

*г. Глухов*

#### ЖАНРОВАЯ И ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МАЛОЙ ПРОЗЫ ИВАНА САДОВОГО

*В статье определено художественное своеобразие антивоенного рассказа «С первых дней войны» Ивана Садового, раскрыты особенности проблематики, жанровые признаки, охарактеризованы образы персонажи его новелл из жизни народного учительства Галиции. Выяснено, что в этих произведениях писателем затронут вопрос дискриминации национальных прав украинцев, использованы автобиографические и биографические элементы как на уровне создания образов, так и в моделировании жизненных ситуаций.*

*Ключевые слова: социально-психологический рассказ, новелла, народный учитель, внутренний мир персонажа, сатирические средства, художественная деталь.*

*Стаття надійшла до редколегії 29.03. 2015 р.*

УДК 821.161.2.09

**С. І. КОВПІК**

м. Кривий Ріг

kovpiks@ukr.net

## ПСИХОПОЕТИКА «АВТОБІОГРАФІЇ» МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

*У статті використано психолого-поетологічний підхід до вивчення автобіографії письменника. Авторка спробувала визначити причини, умови й мотиви написання автобіографії М. Черемшиною. З'ясовано, що автобіографію письменник писав на замовлення літературознавця А. Музички, а тому вона децю нагадує відповіді на питання анкети. Помічено, що автор самопрезентував себе щиро й відверто. Визначено, що автобіографія М. Черемшини – це художній психопортрет, який презентує його як людину особливої сенсильності.*

*Ключові слова: сенсильність, автобіографія, психопоетика, психологічна аура.*

Автобіографія як літературно-документальний жанр останнє десятиріччя викликає помітний інтерес літературознавців. Дуже схожими до автобіографії письменника є такі жанри, як: мемуари, спогади, щоденники, епістолярна спадщина. На відмінну від усіх цих перерахованих жанрів, письменник у автобіографії може максимально акцентувати увагу на психологічній аурі, в якій він формувався в певні періоди свого життя.

Як відомо, теоретичні проблеми жанру автобіографії у свій час порушували Г. Пфотенгаур, Р. Любас-Бартошинська та ін. А про необхідність вивчення з точки зору психопоетики постаті письменника літературознавці активно заговорили на початку ХХІ ст. Так, наприклад, у циклі статей, що присвячені вказаній темі, А. В. Козлов запропонував схему, за якою варто досліджувати психопоетику автобіографії письменника: «1) причини, умови й мотиви написання автобіографії; 2) розгляд процесу написання здійснюється в такій послідовності: а) спочатку автобіографія М. Кропивницького бачиться як цілісна система виявів його психіки; б) потім вияви психіки автора автобіографії класифікуються (як за змістом, так і за основними формами – від констатації до сповіді); далі (на жаль) тільки констатуються щирість, чесність, відвертість, сміливість та інші ознаки проявів психіки; в) коротко вказується на основних адресантів та на такі ж функції автобіографії; лише після того оцінюється не стільки сама автобіографія митця, скільки сам процес і спосіб передачі духовно-психологічної аури, в якій формувався, жив і творив митець. І тут особливу увагу привертають здебільшого особистісні,

родинні, родові, громадські й соціальні, а вже потім суспільні та загальнолюдські причини, умови й мотиви саме автобіографічного самопрезентування письменника» [1, 21].

Таким чином, мета статті полягає у тому, щоб проаналізувати та вивчити з точки зору психопоетики автобіографію українського письменника М. Черемшини, яку він написав у 1925 році, тобто за два роки до своєї смерті. Як відомо, автобіографію письменник написав на прохання літературознавця А. Музички, який мав намір створити книжку про творчість письменника [3, 415]. А вже першу спробу автобіографії Марко Черемшина здійснив у 1901 році і теж на замовлення всеукраїнської антології «Вік». У віці двадцяти п'яти років Марко Черемшина дуже стисло спробував подати біографічні дані про себе, не забувши наголосити на тому, що «найкращі спомини з хлоп'ячих літ – це життя у діда» [3, 416]. У цій же автобіографії, ще молодий письменник, дуже нарікав на матеріальні нестатки батьків: «незаможність моєї старині приневолювала мене вже від першої класи заробляти на себе лекціями» [3, 416].

З «обмерзінням» згадував Марко Черемшина навчання у гімназії Коломиї: «З нетерпеливістю арештанта дожидав я, бувало, яких-небудь ферій...» [3, 416]. Тобто, такі дуже «свіжі» спогади і про дитинство, і про юність свідчать про те, що автор накопичив чимало негативних емоцій. А далі Марко Черемшина пригадав свої невдалі спроби у написанні віршів, розповів про причини написання драми «Несамовиті» й закінчив свою автобіографію такими словами: «Писав я теж і до «Громадського голосу», а його ж редактор Д. М. Павлик дуже гаряче до мене обізвався» [3, 416].

А в 1925 році спонукою до появи автобіографії письменника стала не внутрішня мотивація письменника, а зовнішні чинники.

Психіка творчої людини, а особливо її чуттєвість – явища надто складні, адже чуттєве пізнання світу митцем відбувається в особливий спосіб, а його уява, світосприйняття потребують уважного аналітичного вивчення.

Розпочав свою автобіографію Марко Черемшина із розповіді про батька як про людину особливу: «... Дедя бралися добре науки... мої дядя звернули були своїм голосом на себе увагу проживаючого тоді в Путивлі письменника Юрія Федьковича...» [3, 344]. А про той факт, що Федькович «дуже полюбив металічний голос мого деді» [3, 344] Черемшина розповідав піднесено із захопленням. Тобто, така акцентуація уваги письменника на спогадах про батька свідчить про те, що батько для митця був беззаперечним авторитетом. А ось щодо матері, то тут письменник лише зазначив, що її звали Анною.

Усього рік прожив Марко Черемшина з батьками, а далі його вихованням займалися дід та баба. Автор не вказав на причини такого «переселення» від батьків до діда з бабою, але про них він згадував з особливою ніжністю. Так, діда він називав справедливим гуцулом, з добрим серцем. Дід і баба були люди дуже гостинні й щирі, а тому в їхній хаті зупинялися постійно подорожні, яких вони частували, а ті розповідали різні історії із давнини Черемоші. У такій психологічній аурі по-особливому розвивалася уява майбутнього письменника, який щовечора слухав цікаві розповіді про минуле українців. А ще дід, згадував Марко Черемшина, дуже добре грав на флюярі, під яку гості танцювали і співали.

Письменник відверто зізнався, що він: «...пропадав за дідом, та за його казками, та співанками, та за тими бадіками вуйками, що у діда ночували і в гості повертали, і так красно, та весело, та любо набувались, красну бесіду мали, мене вихвалювали, теплими долонями гладили...» [3, 345]. У хаті діда хлопцеві було затишно, він відчував до себе увагу дорослих, а це неабияк додавало йому впевненості.

Тобто, дитячий світогляд письменника до шести років формувалася в особливій народно-пісенній атмосфері, був наповнений любов'ю та щирістю, що так необхідні дитині.

Дід настільки любив малого Марка, що коли довелося віддавати його до школи, то він три дні не їв і все поплакував. Проте внукові кортіло до школи.

Спогади про шкільні роки були не такими світлими й однозначними. У школі було все. Лише про одного вчителя з молодшої школи Черемшина згадував як про людину лагідної вдачі, а решта вчителів «любили бити прутом». І тільки у старших класах Маркові пощастило, бо в його житті з'явився учитель Омелян Казиєвич, якого він охарактеризував так: «душа не чоловік» [3, 345]. Ставився учитель до учня як до свого сина. Саме завдяки учителеві митець оволодів добре німецькою мовою і читав художні твори виключно мовою оригіналів. І раптом після спогадів про шкільні роки Марко Черемшина повернувся до спогадів про те, як його батьки переїхали жити до діда з бабою і силоміць забрали онука від діда. Батьки вмотивували це тим, що хлопця дід з бабою занадто розпестили. Маркові, який звик жити без батьків, було складно звикнути до нової сімейної атмосфери. До того ж, у родині було ще двоє маленьких дітей, а Марко, який звик бути в центрі уваги всіх дорослих людей у хаті діда, не міг звикнутися зі своїм новим становищем. Ось тому ці спогади були для нього надто неприємні.

Із десяти років розпочалась нова сторінка в житті Марка Черемшини. За його виховання узявся батько, який помітив, що син має слабе здоров'я, а тому вирішив, що Марко повинен піти до школи «... і добувся якогось легшого хліба, чим мужицький» [3, 346]. Батько давав синові щовечора дві книжки, які хлопець читав уголос і для батька, і для гостей вуйків. Марко Черемшина відзначив, що батько любив «...усе гарне і добре, любив багато читати, а навіть сам брався принагідні вірші писати» [3, 346].

Тобто, цей спогад про батька свідчить про те, що син успадкував схильність до творчої діяльності, а ще Марко Черемшина підкреслив те, що його батько був «дуже вразливий на чуже нещастя і на чужу кривду» [3, 346].

Навчатися грамоті майбутньому письменникові довелося в польській гімназії в Коломиї. Як згадує митець, йому було дуже складно подолати мовленнєві труднощі, а ще безпощадне ставлення до «хлопських дітей»,

яким «цвіркали в очі» за те, що вони не ходять у «сюртуках». Незважаючи на таке ставлення деяких викладачів до «хлопської дитини», Марко Черемшина не тримав на них зла, а навпаки своєю старанністю довів, що він хоч і хлопська дитина, але дуже розумна і наполеглива. Тут автор самопрезентував себе як «...відзначаючого ученика через всю гімназію» [3, 347].

У спогадах про час навчання в гімназії повертає увагу те, що письменник доброзичливо згадує усіх своїх викладачів: «Історії учив мене професор др. Кубішталь, чоловік вільнодумний і поступовий... Професором релігії був незвичайно тактовний і праведний та добрий чоловік о. Микола Лепкий, званий через учеників "богом" ...» [3, 347].

Таким чином, у гімназії були створенні такі сприятливі для навчання умови, які позитивно впливали на емоційний тонус Марка Черемшини.

Проте Марко Черемшина дуже легко піддавався впливам інших людей, а особливо свого приятеля Миколи Кошака: «...намовив мене мій товариш... щоб я разом з ним поїхав у Відень на медицину» [3, 347]. Оскільки для навчання на медичному факультеті у майбутнього письменника не вистачало грошей, то йому довелося вступити на правничий факультет, до якого, як зізнався сам автор, «...не мав я охоти» [3, 347].

Тобто, обраний фах був не до вподоби та не до душі. Навчання на правничому факультеті, як зізнався письменник, потрібно було для хліба. Проте саме навчання на правничому факультеті сприяло тому, що Марко Черемшина записався в члени академічного товариства «Січ», яке виступало проти марнування студентами часу в шинках за сварками і дуелями. А ще митець активно займався літературною просвітою серед галицьких мужиків.

Творча діяльність письменника розпочалася ще «у другій або третій класі», а про її початки письменник згадував так: «...став я крадькома писати вірші» [3, 348], а вже через два роки «відважився був вислати до чернівецької "Буковини"» [3, 348]. У цьому епізоді спогадів відчувається письменницька нерішучість і невпевненість у своїх творчих здібностях. І тільки після того, як О.Маковей надрукував його перші оповідання, М. Черемшина став «осмілений» і написав драму «Несамовиті».

Остаточо про себе як про творчу особистість він заявив на влаштованій у себе вдома «літературній гутірці», куди приходили С. Яричевський, М. Кічура та інші письменники. А ще з особливим піднесенням Марко Черемшина згадує постійні зібрання митців у кофейні «Центральній» у Відні, атмосфера якої сприяла формуванню творчих інтересів письменника.

З особливою насолодою згадував Марко Черемшина той час, коли він працював помічником адвоката. Пропрацювавши на цій посаді шість років, майбутній письменник здобув всенародну любов та повагу: «...мужики мене дуже любили» [3, 349], а тому й створив він адвокатську канцелярію в Снятині з однією тільки метою, щоб «заступати мужиків перед судом» [3, 349].

Від спогадів про адвокатську практику письменник якось швидко «перестрибнув» до констатативного виявлення свого ставлення до Ю. Федьковича, І. Франка, М. Драгоманова: «... Франка подивляв я за його великий розум, а любив за «Зів'яле листе»... З М. Драгоманов я не листувався і зазнайомився особисто» [3, 349]. Мабуть, у такій послідовності були питання А. Музички, відповіддю на які стала автобіографія Марка Черемшини. А далі він чітко й лаконічно відповідав: «Гімназистом я не був близько знайомий із радикальною партією Коломиї. Етнографічний матеріал я не збирав, бо сам був тим матеріалом...» [3, 349]. Ось тому відповіді виглядають занадто штучно, а ще порушують логіку розповіді про життя письменника. Автор помітно повторюється, повертається до спогадів про своє дитинство, проте як і чому батько віддав його до гімназії, згадує причини смерті батька, брата.

А наприкінці автобіографії М. Черемшина представив свій, як він назвав, «аторисинук», який став не чим іншим, як його художнім психопортретом: «Середнього росту, кругла стать, хід енергійний і ще ритмічний, але за маєтками не біжу і не припадаю. Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч. Очі міняються, раз голубі, раз зелені. Ніс середній, а губи, як у негра» [3, 350].

У характеристиці своєї зовнішності Марко Черемшина виявився дуже категоричним, адже відверто заявив: «Здебільшого такий я



зверху, а з середини пустий, як зіпсований мужик» [3, 350]. Окрім цього, він зізнався у тому, що не борець, а «...більш пасивний, чим активний» [3, 350]. І така життєва позиція автора цілком умотивована, адже він сам розповів про те, що дуже легко в житті попадав під чийсь вплив. Та й батько створив синові такі умови, в яких хлопцеві було комфортно, а тому й боротися за краще життя не було потреби.

А ще письменник визнав, що він «нечестоблибий, але свободолюбивий» [3, 350]. Саме така самохарактеристика свідчить про щирість та відвертість автора під час написання автобіографії. Привертає увагу й таке зізнання митця: «не чую ненависті до нікого...» [3, 351]. Як відомо, ненависть, як стійке негативне почуття людини, може перешкоджати задоволенню потреб і суперечить наявним у неї переконанням і світогляду.

Марко Черемшина розкрив своє ставлення до матеріальних благ: «не люблю грошей... Признаю, однак, потребу грошей, бо треба їх і моїй сім'ї...» [3, 350], тобто це вказує на те, що для нього гроші були лише як необхідність для існування.

**С. КОВПІК**  
*Кривий Ріг*

#### PSYCHOPOETICS OF « AUTOBIOGRAPHY » BY MARKO CHEREMSHYNA

*The paper used psychological and poetological approach to the study of writer's autobiography. The author attempts to identify the causes, conditions, and motives behind the autobiography written by M. Cheremshyna. It was found that the writer wrote an autobiography on the order of literary critic A. Muzychka, so it is somewhat similar to the answers of questionnaire by his own admission. It was apparent that the author represented himself sincerely and openly. Determined that M. Cheremshyna autobiography is a psychological portrait, which presenting his special sensibility.*

*Key words: sensibility, autobiography, psycho-poetic, psychological aura.*

**С. И. КОВПИК**  
*г. Кривой Рог*

#### ПСИХОПОЕТИКА «АВТОБИОГРАФИИ» МАРКО ЧЕРЕМШИНА

*В статье использованы психолого-поетологический подход к изучению автобиографии писателя. Автор попыталась определить причины, условия и мотивы написания автобиографии М. Черемшиной. Выяснено, что автобиографию писатель писал на заказ литературоведа А. Музыкки, а поэтому она несколько напоминает ответы на вопросы анкеты. Замечено, что автор представляет себя искренне и открыто. Определено, что автобиография М. Черемшины – это художественный психопортрет, который представляет его как человека особой сенсительности.*

*Ключевые слова: сенсительность, автобиография, психопоетика, психологическая аура.*

Наприкінці автобіографії автор зізнався, що йому незручно, що вийшла така «...обширна автобіографія» і дорікнув А. Музичці: «...ставлячи мені стільки багато питань, роби-те з мене важну парсуну» [3, 351].

Таким чином, автобіографія М. Черемшини – це художній психопортрет, який презентує низку емоційних проявів митця. Самопрезентація письменника виявилася дещо штучною, а це суттєво позначилося на способі передачі письменником духовно-психологічної аури, в якій формувався і творив митець.

Раптові «перестрибування» з одних подій на інші в житті письменника порушили суттєво логіку викладу спогадів про умови та мотиви творчої діяльності Марка Черемшини. Інколи щирі зізнання письменника замінювали надто відстороненні констатації.

#### Список використаних джерел

1. Козлов А. В. Психопоетика «Автобіографії (за 65 років)» М. Кропивницького / А. В. Козлов // Українська мова і література в школі. — 2010. — № 7. — С. 20—22.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 2007. — 608 с.
3. Черемшина М. Новели. Посвяти В. Стефанику. ранні твори. Переклади / М. Черемшина ; вступ. стаття, упоряд. й приміт. О. В. Мишанича. — К. : Наук. думка, 1987. — 448 с.

*Стаття надійшла до редколегії 19.02.2015 р.*

УДК 811.161.2:821.161.2-3 Е. Андіївська

**Н. П. КОВТОНЮК**

м. Київ

nataliya.kovtonuyk@gmail.com

## ПОЛІСЕМАНТИЧНИЙ КОНЦЕПТ «СЛОВА» В ПРОЗІ Е. АНДІЄВСЬКОЇ

*У статті проаналізовано полісемантичний концепт «слова» в діапазоні профанного й сакрального значень у «Романі про добру людину», «Романі про людське призначення» та збірці малої прози «Подорож» Е. Андіївської. Проведено аналогії з язичницькими, біблійними поглядами, думками патристів, філософів 20–21 століть.*

*Ключові слова: слово, номінація, «мертва буква», лексема, ім'я.*

Характерною рисою постмодерної епохи є тотальне відчуження вербального знака від мовця. Незважаючи на це, слово залишається найважливішим засобом комунікації й забезпечує номінацію — один із найкращих способів упорядкування хаосу. Наявність імені, знання імені є свідченням буттєвої іманентності предмета і його освоєння людиною. Сучасний лінгвістичний термін «слово» досить широкий. Він інкорпорує поняття «загальної назви», «власної назви» («імені»), «лексеми» (як форми), «семемі» (як значення) тощо. Концептуальне наповнення «слова» було варіативним у різні культурно-історичні епохи. Це пов'язано з поступовою десакралізацією мови, розвитком семіотики та ідеї пантекстуалізму. Давні язичники вірили, що назва є дублетом предмета, який вона позначає. Ім'я могло відділятися від речі й заміщувати її. Слово набуло ще більшої ролі у християнстві з його наскрізним бібліоцентризмом, оскільки мислилося як «место встречи Бога и мира» [12, 37], тобто трансцендентного й емпіричного. Більше того, першотворення розумілося як акт номінації ідеалістичних прообразів. З початком розвитку семіотики слово почали визначати як невмотивований знак, вираження й значення якого пов'язані лише умовно. Озброєна постструктуралістським розумінням мови, доміантною роллю читача в інтерпретації тексту епоха постмодернізму поглибила цей розрив. Було проголошено процес перетворення слова на симулякр, пусу форму, відірвану від змісту.

У своїй художній прозі Е. Андіївська неодноразово порушує проблеми комунікації та номінації, а отже, й слова в усіх його іпостасях. Проте цей аспект творчості авторки був проаналізований тільки О. Смерек у біблійному руслі

[10, 171–176]. Дослідниця, осмислюючи лише «метафоричні різноформи слова (сакрального і міфологічного)» [10, 173], робить висновок, що вони «вжиті в тексті для того, щоб відтворити атмосферу єднання людини з Богом, унаслідок чого Бог оприявнюється у слові» [10, 173]. Оскільки тексти «Роману про добру людину», «Роману про людське призначення» засвідчують неоднозначне ставлення авторки до слова: від сакралізації до тотальної недовіри, дискредитації його можливостей передати весь спектр емоційного та духовного життя, то метою статті є аналіз усіх семантичних варіантів вербального знаку в прозовій творчості Е. Андіївської, що охоплюють язичницьку, християнську, у тому числі патристичну, постмодерну культурні парадигми. Варто також розширити коментарі Ю. Шереха [11, 23] та С. Володазької [6, 50–51] щодо імені головного героя малої прози збірки «Подорож» — Д. Е. Андіївська відчуває поступову профанізацію слова, втрату ним своїх сакральних функцій у сучасному їй світі. Мова стає вербальною сіткою, що звуко-буквеними рамками «стягує» й спрощує різноманітність буття: «...Хіба не займає невисловлювальне в людині далеко більше місця, ніж усе те, що, звужуючися й мілішаючи, викристалізовується в слова?» [1, 85]. Вона перетворюється на систему відірваних від референтів конвенціональних кодів, сухих правил, абстракцій. Так, героїня «Роману про людське призначення» Наталка Біланюк не може висловити свої переживання й пояснює це тим, що «...вона просто не навчилася одягати почуття у відповідні граматичні сполуки...» [2, 202]. Справжньою ж причиною є не відсутність у героїні прагматичних навичок володіння мовою, а відчуження знаків від живого життя, тобто позначуваного.

У «Романі про добру людину», «Романі про людське призначення» особливо небезпечними постають графічні варіанти лексем. У творах порушено проблему «мертвої букви». Цей концепт генетично пов'язаний із словами апостола Павла: «Буква вбиває, а дух животворить» [2 Кор. 3:6]. До нього звертався й Ж. Дерріда. Аналізуючи погляди Ж.-Ж. Руссо, він зазначив: «Письмо в обыденном смысле слова – это мертвая буква, носитель смерти, душитель жизни. С другой стороны., письмо... – естественное, божественное, живое письмо – всячески почитается: ведь оно равнозначно (перво)началу всех ценностей, голосу сознания как божественному закону, сердцу, чувству и т. д... Естественное письмо непосредственно связано с голосом и дыханием..., близкое к священному внутреннему голосу» [7, 132]. Пріоритет говоріння філософ пов'язав із тим, що «...голос ближе всего к означаемому» [7, 125], тоді як графема – невмотивований слід референта. На думку авторки, «мертва буква» регламентує життя церкви, яка, замість єднання, духовної й моральної вакцинації суспільства, розпадається на різні конфесії з подальшими сутичками між ними. Так, персонажі «Роману про добру людину» не підтримують ідею виголошення православної проповіді греко-католицьким священником Петруняком. Він, проте, не будучи екуменістом, не заперечує цієї пропозиції, оскільки «...вже, видно, сам Бог уклав у груди таке людяне й співчутливе серце, що мертва буква не спромоглася заволодіти ним, виповнивши отрутою нетерпимости душу й розум. А хіба не в ім'я мертвої людоджерницької букви по всьому світу найбільше і найбезжалісніше проливають кров?» [1, 107]. У вищеназваних романах ця проблема постає ще більш актуальною в контексті буття людської спільноти, адже зваблене раціональними пізнаннями і регламентацією суспільного життя людство настільки захопилося можливістю зберігати інформацію й передавати її в часі та просторі за допомогою письма, що збірники законів, офіційні документи як атрибути влади витіснили безпосереднє спілкування й архаїчне емпатичне відчуття іншої людини при вирішенні конфліктів, побудові здорового соціального організму. Педантичне ставлення до зафіксованих у кодексах правил, догматизація

їхньої інтерпретації призводять до невизнання іншого тлумачення, уніфікації мислення, руйнування демократичного діалогу та знищення індивідуальності. Саме тому моряк Устим, персонаж «Роману про людське призначення», «плюнув на камінноподібну законність», бо «...легше провезти з В'єтнаму до Європи півкорабля гашишу, ніж переконати одержимого трупною буквою наймиршавішого службовця...» [2, 154], і допоміг своєму вихователю, людиноконеві Віктору Платоновичу Кентаврові, який не міг подорожувати морем тільки через те, що транспортування антрополоморфних істот не було передбачене інструкціями. Занепокоєння авторки щодо експансії «мертвої букви» в міжлюдські стосунки можна пояснити тим, що мова офіційно-ділового дискурсу максимально очищена від експресивності й метафоричності, не отримує конотаційних «підживлювальних» імпульсів, бо не передбачає різнотлумачень, а отже, ніяк не пов'язується зі справжнім, внутрішнім життям суб'єктів комунікації. Це посилюється писаним характером законів, адже, на думку Р. Барта, «Письмо – та область, где теряются следы нашей субъективности» [4, 384].

У прозі Е. Андіївської всепоглинаюча однозначність офіційних приписів і поглядів може стати опорою тоталітарних та авторитарних режимів. У «Романі про добру людину» проводиться аналогія між функціонуванням недемократичних держав та релігійним закабленням людей. На жаль, часто помилково вважається, що влада Бога реалізується на землі лише через беззастережне виконання приписів Книги Книг у їхній церковній інтерпретації. Насправді це створює умови для маніпулювання свідомістю людей, а отже, керування ними. Персонажі «Роману про добру людину» намагаються бути вільними, тому мають власне розуміння етичних понять. Наприклад, Дмитрик згоден помінятися тілами з мертвим Гнатом, щоб той побачив своїх живих дітей. Така дія суперечить законам Святого Письма, згідно з якими, лише смертю викупляється смерть. Як наслідок, намір Дмитрика викликає опір невідомих сил, утілених у «вогняні клуні», «бульбашки-літери» [1, 77], адже «людині не вільно порушувати жодної букви вищого закону, якою вона, завдяки своїй смертній обмеженості, не годна збагнути» [1, 77].

Обурення героя, висловлене з використанням алюзії на радянські реалії, свідчить про пряме співвіднесення в його свідомості «тоталітаризму» Бога, логоцентричної моделі буття й соціокультурної ситуації в СРСР: «...Невже і там [на небі] мертва буква стала вартіснішою від людського життя?», «До чого тут букви й параграфи, коли йдеться про звичайнісіньку допомогу! ...І тут параграфи, і там параграфи, ніби допомога дозволена лише на картки!» [1, 77].

Профанацію письмового слова авторка пов'язує з тим, що владу Бога, який у художньому просторі її прози існує лише за рахунок енергії добрих людей, на землі захопили узурпатори, оголосивши себе намісниками Всевишнього й монополізувавши право на екзегезу. Справжнє ж Господнє слово «понад силу і янголові, не те, що звичайному смертному» [1, 160], від нього «з небесної скриньки випозичають один склад (завбільшки з куряче яйце з двома приголосними-ніжками)» [1, 160]. Ця концепція співвідносна з думкою Псевдо-Діонісія Ареопагіта: ім'я Бога «...превыше всякого имени, безымянности, которая превосходит все, именуемое именем как в этом мире, так и в будущем» [12, 22]. Отже, людське слово взагалі не здатне вичерпати весь безмір божественного.

Фонетичний варіант лексеми в романах Е. Андіївської є протилежним графічному. Наприклад, у «Романі про добру людину» «мертвій букві» письменниця протиставляє живе слово, що, замість перебувати в непорушній писемній формі, зазнає безлічі метаморфоз. Воно з'являється як атрибут світлих сил та процесів. Позитивний персонаж професор Кава «...навіть не читає, а совгає в повітрі... велетенськими сковородами, на яких він на лету перевертає власну розповідь чи спів, аж вона репається, мов підсмажена кукурудза, забарвлюючи жовтим пилком предмети, і від того міняється доквілля: все урухомлюється...» [1, 24]. Слова корови, яка вказала Дмитрикові шлях до самого себе, шлях добра, «...запашними рогаликами вигойдуються в повітрі» [1, 104]. Ж. Дерріда зазначив: «...Речь, обращенная к зрению, убедительнее, чем речь, обращенная к слуху», «Беспорно также, что самые убедительные речи – именно те, в которых больше всего образов, а звуковая

энергия мощнее всего тогда, когда звуки воздействуют, подобно цветам» [6, 446]. Враховуючи думку філософа, набуття звуком візуальної, предметної форми, що своїм чітким контуром ближча до піктографічного письма, можна пояснити й імпліцитним бажанням мовця мати більший вплив на слухачів. Визнання живого слова Е. Андіївською досягає свого апогею, коли до його функцій, окрім медіаторної, додається космогонічно-конструктивна, як у Новому Завіті. Так, велетенський корінь дерева, у гіллі якого з'являються народи, кваліфікується як «сам Господь, корінь слова і корінь усього буття» [1, 73].

У час тотальної недовіри до слова в художньому світі своєї прози Е. Андіївська витворює особливу технологію комунікації – «з уст до уст», що передбачає спілкування на довербальному рівні. Ця модель схожа й на поцілунок як сакральну тактильну комунікацію закоханих, які чують один одного «внутрішнім вухом» і не потребують звукового оформлення реплік: «Аріядно, єдина на світі, умру без тебе, яблуко, не гнівайся, дозволяй, яблуко пізнання, – а воно ж і є слово з уст до уст, поцілунок, не просто дотик, талісман, що оживляє потопельника, початковий сакральний склад Божого імени..., а це ті трепетні словосполуки, що крізь них Усевишній сферичним віддихом поцілунок (чи ж не тому Юда при стражі поцілував Христа що тільки цим способом і здолав вимовити невимовне ім'я Господнє?) підніматиме прах людський у найтілесніше воскресіння» [1, 157]. Такий ідеальний спосіб спілкування втілений також і в епізоді перебування Стецька, героя «Роману про добру людину», у незвичайному Самарканді. Жителі цього міста «послугувалися незнайомою мовою», але він «з ними чудово порозумівався, встигаючи... відчитувати кожен думку своїх співрозмовників ще заки вона втілювалася в слово, а ті так само на лету схоплювали все, що балакав Стецько, навіть коли він мовчав» [1, 30]. Ідея комунікації «з уст до уст», тобто без посередництва звуків і букв, може мати культурні аналогії, серед них погляди ісіхастів, згідно з якими «Бога можна познати тільки в молчанин» [12, 27].

Ще один представлений у прозі Е. Андіївської спосіб «оживити» слово – здобути його через безпосередній контакт із Богом, що й опи-

сується в епізоді появи «на вогняній завіс- стіні» [1, 106] професора Кави, який промов- ляв «...тільки не устами, тобто і устами, але також і долонями, грудьми, поглядом, чолом, чубом, – одне єдине слово, яке велетенською рікою, бо в цю ріку увібгані всі сонця всесві- ту... спливає на табір, на весь світ...» [1, 106]. Тіло персонажа ніби перетворюється на єди- ний артикуляційний апарат, оскільки мовлен- ня пронизує проповідника, отже, делеговане йому зверху. Варто погодитися з О. Смерек, яка вбачає в образі «велетенської ріки» появу самого Господа [10, 172]. Долучення до Божес- твенного Логосу стає можливим і для свяще- ника Гудзія: «...Отцеві груди ущерть виповню- ються світлом, а рот круглими, майже немов- лячими звуками, які нарешті увібгуються в слово, що саме випадає з уст, вибухаючи вог- ненними бризками» [1, 137], і «...крізь недолу- гі слова люди слухають не його, грішного чо- ловіка й горе-священника, а живого Бога» [1, 127].

Сакральне ставлення до слова спостеріга- лося й у язичників, які мали систему табуйо- ваних назв й однаково боялися імені та його власника. В одному з епізодів «Роману про людське призначення» описано саме містич- ний процес перетворення звуків на інферна- льну істоту: випадкова лайка персонажа, який згадав чорта, призвела до того, що останній «...почав був витягувати м'ясисті плечі й зві- сив уже ратицю зі слів» [2, 42]. Демонічні сили втілені й в образі «кремлівського упиря» [2, 353] Сталіна, очільника «імперської трупар- ні» [2, 51], «м'ясорубки зла» [2, 105], «найвіль- нішої у світі хребтотрощильні» [2, 156]. Літе- ратурна форма його імені по батькові – Йосип Віссаріонович – ужита лише раз в об'ємному «Романі про людське призначення» (452 сторі- нки). В інших випадках авторка використовує фамільярне «Йоська», що може бути пояснене і як карнавальне приниження, подолання за- собама гумору, і як наслідок словесного табу.

Проблема слова в прозі Е. Андіївської не лише експлікована в авторських роздумах, епізодах, а й прихована на рівні власних назв. Наприклад, цікавим є ім'я головного героя збірки «Подорож» Д., яке Ю. Шерех вважав звичайним літературним посиланням на Каф- ку [11, 123], а С. Водолазька пов'язала з відмо- вою авторки «...від спроб створити інформа-

ційне поле персонажа...» через його хистке екзистенціальне становище у світі, розпад антропоцентричного світогляду [6, 50–51]. Окрім того, заміна криптонімом цілого імені може бути пояснена й через призму давньої традиції ініціації, що легітимізує особу як пов- ноправного члена суспільства, і через схему космогонії, здійсненої завдяки номінації про- образів. Вважалося, що новонароджена дити- на приходить із потойбіччя, від якого не може бути відлучена, не отримавши назву [9, 14]. «...У всіх «язичників» світ небіжчиків був *plur- alia tantum*, безіменним і безликим...» [9, 15], тому в живого наявна «...душа, що пов'язує людину з соціальним середовищем, дається разом з ініціацією і фіксується в імені» [9, 7]. Відсутність назви в дохристиянській час означала перебування поза суспільством, а в християн – поза реальним буттям взагалі: «... Сообщение сущности твари и изливание ее на тварь есть, вообще говоря, процесс именован- ния твари... Назвать – для сущности значит сотворить» [12, 78]. Філософ О. Лосєв конкре- тизує залежність назви від ступеня людсько- го пізнання її носія: «...Наименовать вещь – значит, прежде всего, отличить ее от всего прочего, провести резкую границу между нею и всем окружающим... Именование – светло, разумно, понятно... Имя – светло и само есть свет. Оно открывает вещь, рисует вещь, опре- деляет вещь» [8]. Отже, неназване є чужим, безформним, таким, що перебуває на межі людського та нелюдського. Тому криптонім як неповний варіант імені означає онтологіч- ну неповноцінність у соціальному та власне екзистенційному просторах, свідчить про «не- до-кінця-створеність» персонажа. Д. реінкар- нує із твору в твір, набуває різних соціальних ролей, його тіло зазнає постійних метамор- фоз. На перший погляд здається, що новели збірки «Порож» об'єднані не спільним, а лише однойменним героєм, проте всі його появи засвідчують наявність таких рис: неміметич- ний характер образу, здатність виходити за межі звичного світу й контактувати з потой- біччям (Д. володіє власним демоном («Купів- ля демона»), передбачає майбутнє («Термо- метр»), стає посідачем раю, що міститься в подушці («Рай»), їздить автомобілем по небі («Подорож»), зустрічається зі смертю у вигля- ді маленької дівчинки («Сусідська дитина»)).

Аномальність його дій підкріплюється ще й асоціальним способом життя: мешкає на вокзалі, мандрує, не маючи власності, дому («Черевики»), не здатен прийняти гостей відповідно до встановлених звичаїв («Кінець дієти»). Отже, Д. не пройшов ініціацію, не втратив зв'язку з потойбіччям, тому й не може зайняти чітку тілесну та суспільну нішу.

Прізвисько емігранта з «Роману про людське призначення» Федора Безручка пов'язується не з первинною ініціацією, а з повторною соціалізацією в новому світі. Він змінив його через «примусову репатрацію» [2, 283]. Хоч про це повідомляється лише в середині твору, але уважний читач помітить, що кожна поява Безручка супроводжується акцентом на рухах рук: «Безручко одним хвилястим рухом, наче висмикнувши розкладну вогнисту драбинку з рукава, чи навіть із самої долоні, вимостив на двох місця перед порогом університету...» [2, 61], «протер скельця у дротяній оправі...» [2, 7], «...і, усміхаючись й правицею припрошуючи Тадзя сісти, запропонував розділити з ним вечерею й квартиру к'янти» [2, 61]. Така невмотивованість імені може бути пояснена лише повторною вимушеною соціалізацією в просторі генетично чужих культурних кодів, що розхитують особистість, перетворюють її на дивіда, який втратив ідентичну внутрішній суті назву. Нове ім'я виконує, проте, і протекціоністську функцію, оскільки не відоме радянській владі, яка з цієї причини не може знайти свою жертву.

Назва також є звуковим еквівалентом ейдосу. О. Лосев зазначає: «...Имя вещи принадлежит самой вещи и есть ее неотъемлемая собственность» [8]. Таким чином може бути пояснена й віра у вплив імені на характер і долю людини. Складну внутрішню тотожність назви та її носія Е. Андіївська реалізує в образі головного героя «Роману про добру людину» Дмитрика. Мейоративний суфікс «ик», зазвичай, уживається в літературній українській мові в іменах хлопчиків, тоді як персонаж є дорослою, зрілою людиною. Але саме Дмитрик згодом пізнає абсолютне добро, у розповсюдженні якого й полягає його місія. Концепт дитинності в романі не пов'язаний із віком, адже це – «...те світле й добре, що відрізняє людину від мерзеної тварини» [1, 74]. Таким чином, ім'я «Дмитрик» із

зменшено-пестливим суфіксом відображає не формальні, а психологічно-моральні характеристики персонажа.

Отже, поняття «слово» в прозі Е. Андіївської, інкорпорує концепти «власної назви», «мертвої букви», «лексеми», постає як складна, багатоплощинна сутність вербального та невербального характеру. Авторка осмислює всі можливі зрізи комунікації: від сакрального спілкування з Богом, людьми до профанного оперування симулякрами. У цьому діапазоні реалізуються й два протилежні значеннєві комплекси концепту «слова»: в антропоцентричному суспільстві вербальний знак намагається перебувати якомога ближче до свого референта, його сенсу, проте в умовах дегуманізації відчужується, перешкоджає встановленню стосунків, адекватному розумінню, перетворюється на догмат, атрибут узурпаторів справжньої Божої влади на землі.

#### Список використаних джерел

1. Андіївська Е. Роман про добру людину [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/Andievska/Andievska-Roman-dobru-liudynu.pdf>. — Назва з екрана.
2. Андіївська Е. Роман про людське призначення. — Сучасність, 1982. — 453 с.
3. Андіївська Е. Твори: в 10 т. / Емма Андіївська; [упоряд. Деко О. А.]. — [Ізраїль]: Соборність, 2004 — 2010. — Т. 5: Подорож; Тигри; Джалапіта; Вігілії. — 2010. — 583 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
5. Біблія: Книги священного писання Старого та Нового Завіту / пер. з рос. Патріарха Філарета. — К., 2004. — 1408 с.
6. Водолазька С. Антологія трансцендентної самотності // Слово і час: науково-теоретичний журнал. — 2004. — № 1. — С. 49—53.
7. Деррида Ж. О граматики / Ж. Деррида; пер. с фр. и вс. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 520 с.
8. Лосев О. Ф. Вещь и имя [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://philosophy.ru/library/lofef/name.html>.
9. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К., 1998. — 727 с.
10. Смерек О. С. Романи Емми Андіївської: Художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / О. Смерек. — Л., 2007. — 191 с.: іл.
11. Соловей О. Мала проза Емми Андіївської 1950–1960-х років: до проблем інтерпретації // Емма Андіївська: проблеми інтерпретації: зб. наук. ст. / [М. Р. Стех та ін.]. — Донецьк: Норд-Прес, 2011. — С. 120—134.
12. Резниченко А. И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флорентинский, Франк et dii minores. — М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. — 415 с.

**N. KOVTONIUK**  
Kyiv

### THE POLYSEMOUS CONCEPT OF WORD IN THE PROSE BY EMMA ANDIEVSKA

*The article analyzes the polysemous concept of the word from its profane meaning to its sacral meaning in «The Novel about Good Men», «The Novel about Human Predestination» and in the collection of short stories «The Travel» by Emma Andievska. We compare Emma Andievska's ideas of the name with pagan, biblical ones and the views of the Church Fathers and philosophers of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> centuries.*

*Key words: word, nomination, «dead letter», lexeme, name.*

**Н. П. КОВТОНЮК**  
г. Киев

### ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ «СЛОВА» В ПРОЗЕ Э. АНДИЕВСКОЙ

*В этой статье анализируется полисемантический концепт «слова» в диапазоне профанного и сакрального значений в «Романе о добром человеке», «Романе о человеческом предназначении», сборнике малой прозы «Путешествие» Э. Андиевской. Проводятся аналогии с языческими, библейскими взглядами, мыслями Отцов Церкви, философов 20–21 веков.*

*Ключевые слова: слово, номинация, «мёртвая буква», лексема, имя.*

*Стаття надійшла до редколегії 2.04.2015 р.*

УДК 821.161.2-2Франко

**Р. А. КОЗЛОВ**

м. Кривий Ріг

roman.kozlov.kr@gmail.com

## ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН 19 СТ. ЗА ІВАНОМ ФРАНКОМ (ДІАЛОГ «НА СКЛОНІ ВІКУ»)

*Стаття присвячена визначенню ролі поняття «літературний канон» у теоретичній і критичній спадщині І. Франка. Простежено головні принципи формування канону. Звернено увагу на перелік імен письменників у філософському діалозі «На склоні віку».*

*Ключові слова: літературний канон, принцип, діалог, І. Франко, Г. Блум.*

Історики літературознавства відраховують процес становлення літературних канонів від XVIII ст., коли романтизм повернув митців і науковців до питання про національне коріння. Однак слід зважати й на індивідуальні канони, що так чи так прозирають крізь оригінальні тексти письменників усіх епох. З цього погляду перехід від просвітництва до романтизму зумовив вироблення загальноприйнятних критеріїв формування канону, хоч персональні способи добору творів були відомі й значно раніше.

Проблема критеріальності літературного канону не самостійна, бо неодмінно пов'язана з його функціональністю та універсальністю. Літературний канон є водночас і наслідком, і чинником світоглядних домінант свого часу, еволютивно-детермінаційним явищем, як і саме красне письмо. За Т. Гундоровою, «формування канону засвідчує, що акцент переноситься з того, як література твориться – себто з прийомів, на те, як література функціонує, – себто читається та сприймається». При цьому дослідниця відстоює думку,

що «канон за своєю суттю явище афірмативне (стверджувальне), себто в найзагальнішому філософському сенсі він утверджує певну культурну ідентичність і при цьому становить інструмент ідентифікації» [2, 142], покликаючись на переконання Г. Блума, висловлені в «Західному каноні».

При цьому відповідно до жанру публікації український теоретик не дає виразної оцінки розглянутим різновидам канону (первісний, народницький, постмодерний, модерністський, афірмативний, постколоніальний), зазначаючи між тим: «Оскільки літературна критика й особливо історики літератури відіграють ключову роль у творенні канону, зрозуміло, що ввести автора чи твір в "історію літератури" означає водночас ввести чи не ввести їх у канон. Відповідно канон – одиниця впливова і змінна» [2, 146]. Цілком приймаючи висновок, усе ж таки важко погодитися із наведеним засновком, бо він не враховує ситуації історичного представлення твору з негативною оцінкою, що, звісно ж, не може бути свідченням його канонізації.

Разом з тим Г. Блум, обґрунтовуючи власний «західний канон», головним критерієм поклав оригінальність, а «своєрідною міткою оригінальності, котра може забезпечити твору місце в каноні», – незвичність (*strangeness*) [1, 9]. Цей канон виразно суб'єктивний і прагматичний, відповідно до визначеної його функції – бути читацьким дороговказом у ситуації, коли «історія стає все довшою», а розширення канону «призводить до витіснення великих письменників, інколи навіть найкращих, тому що на практиці ніхто з нас (ким би ми не були) не знайде часу, аби прочитати геть усю літературу, якою б сильною наша жага до читання не була» [1, 604, 624].

Отже, складається враження виразної протиставленості історично-стверджувального та суб'єктивно-селективного підходів до формування літературного канону. Та насправді вони активно взаємодіють, адже його побудова ґрунтується на критеріальній селекції (індивідуальній чи колективній) і текстуалізації авторської думки, неважливо у вигляді впорядкованої хронології чи «Міріобібліона». У того ж Г. Блума основою викладу є виокремлення в людській історії теократичної, аристократичної, демократичної та хаотичної епох, через що він змушений вибачитися перед читачем за порушення хронології під час представлення В. Шекспіра центром власного канону [1, 6].

І все ж таки різниця між окресленими підходами повинна чітко усвідомлюватися, бо від такого вибору залежить функціональне навантаження створюваного списку обраних творів і авторів. І. Франко в «Мотивах» до «Плану викладів історії літератури руської» розглянув це питання, зіставивши дві сучасні собі школи історії літератури: критично-естетичну та культурно-історичну. Доволі механістично віднісши першу до «ідеалізму», а другу до «матеріалізму», дослідник віддає перевагу другій і зазначає: «Не в обмеженні, не в редукуванні, не в арбітральному підборі матеріалу може бути заслуга і вмілість історика літератури після розуміння школи культурно-історичної, а власне в якнайбільшій його повноті, багатстві і різносторонності. Все, що свідчить про духове життя, про духовий інтерес, вищий над буденні матеріальні клопоти і турботи життя, гідне уваги історика літератури» [6, 37]. Таким чином, у межах історико-літературної нарації І. Франка немає

місця селекції, хоч, звісно, є місце оцінці. А звідси постає питання про можливість літературного канону за І. Франком.

Ні «План викладів історії літератури руської» (1894–1895), ні енциклопедична стаття «Південноросійська література» (1904), ні «Нарис історії українсько-руської літератури» (1909) чи й наявна частина «Історії української літератури» (1907–1909) канонами не є, бо згадані в них твори, хоч і покликані для ствердження (передусім ствердження й ідентифікування як українські), обиралися за принципом повноти й різносторонності представлення відповідно до засад культурно-історичної школи.

Їх науковець обґрунтував у теоретичних працях початку 1890-х років – «Задачі і метод історії літератури» та «Метод і задача історії літератури». Зокрема він убачав перевагу незначного поступу тогочасного українського письменства в тому, що «одиниці великих поетів і писателів не заслонюють перед нашими очима дрібних, а важних моментів розвою загалу нашої інтелігенції і нашого народу» [6, 7], бо «національна ж література – се ліс, в котрім є й дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ, що се витвір колективної праці духової, назрілих загальних змагань усієї суспільності, а не одрізнені прояви поодиноких, самотніх, хоч би й великих талантів» [6, 19]. Метафора, ужита І. Франком, літературному загалові протиставляє Т. Шевченка і Марка Вовчка, що «представляються як дві високі тополі серед широкого степу, розкішні та самотні» [6, 19]. Такий погляд, звісно, жодним чином не викидає цих письменників поза межі історії українського письменства, а тільки підкреслює правильність обраних дослідником установок: шукаючи в літературі «глибоких, кермуючих течій, котрі надавали їй такий чи інший характер в кожній епосі» [6, 40], слід спиратися на загальні тенденції та полишати недосяжність «тополь» критерієм оцінки творчості інших авторів.

Відтак, виразними стають два моменти, що до певної міри поєднують погляди І. Франка і Г. Блума. Перший стосується періодизації, зокрема тяжіння до великих відтинків (І. Франко виокремлює «староруську, середньоруську та новочасну або русько-українську» епохи [6, 40], а в пізнішій праці пропонує впорядковувати «матеріал по століттям, з виїмком най-



старшої, домонгольської доби» [5, 18]), а другий – необхідності застосування ієрархічних відношень при оцінці якості складових літературного процесу. Якщо український мислитель висловився обережно-метафорично (тополі, дуби й ліщина), то американський ставить питання руба: «Без відповіді на потрібне питання канонічного агону – краще ніж, гірше ніж, на тому ж рівні як – про естетичну вартість не може бути й мови» [1, 30]. Справді, у критичній спадщині І. Франка небагато міжперсональних зіставлень, тому його оцінки частіше нагадують різко критиковані ним же порівняння з абстрактними естетичними еталонами. Якби йшлося про українську літературу, аргументом на користь такого підходу могло б стати намагання гармонізувати внутрішні чинники її розвитку. Але й щодо зразків світового письма тенденція залишається виразною: І. Франкові легше виокремити вершинний твір або автора чи порівняти написане однією людиною в різний час (наприклад, «Затоплений дзвін» і «Ткачів» Г. Гауптмана), ніж удаватися до безапеляційного «краще ніж / гірше ніж».

Так, і говорячи про «людей, що своєю працею збудували той замітний ступінь, який визначається у нас між роком 1880 і 1900, молодю Україною», І. Франко висловлює бажання «перебрати бодай важніших репрезентантів тої генерації і вияснити їх фізіономії так, як вони представляються мені тепер» [6, 476]. Тож слід уважати, що в праці «З остатніх десятиліть XIX в.», яка постала на основі доповідей, прочитаних 1901 р., І. Франко найбільше наблизився до формування того, що в сучасному літературознавстві позначається терміном «канон», і взяв, як зрозуміло, за основу відбору критерій репрезентативності. Відтак можна говорити про особливий спосіб канонізації, у якому типовість примхливо поєднується з оригінальністю, у результаті чого є можливість чіткіше бачити не лише «тополі», а й «дуби».

Кількома місяцями раніше від згаданих доповідей І. Франко написав філософський діалог «На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901», у якому, на думку А. Пашука, «не один, індивідуально, а всі персонажі є виразниками поглядів автора, усі, хто бере участь у дискусії, кожен, зі своєї позиції – позитивної і негативної – вносить "щось" для характеристики XIX століття як історичної цілості» [3, 9]. П'єсу, розміщену упорядниками

«Зібрання творів у 50 томах» у філософському 45 томі, дослідники зазвичай не включають до корпусу драматургії І. Франка, хоч вона має достатньо ознак художності, а часто цитована думка про «емансипацію людської одиниці» не зводить сюжет до тенденційної публіцистики.

Дискусія оптиміста Іларіона та песиміста Зенона стосується багатьох проявів європейського поступу в XIX ст., і більшість із наведених першим аргументів удало заперечуються другим. Але у двох моментах автор діалогу підкреслено не дозволяє Зенонові опонувати: «Іларіон. <...> Всі ми, вся Європа засвоїла собі принципи свободи, здемократизувалась, зреспубліканщилась. // Зенон. Забуваєш про Росію. // Іларіон. Не забуваю. І там той сам новочасний дух, хоча старі форми ще держаться. Де ти почуєш абсолютистичний дух у словах Пушкіна, Лермонтова, Тургенева, Герцена, Достоєвського, Щедріна, Толстого? Чи абсолютизмом нав'язана публіцистика Чернишевського, Добролюбова, Щапова, Михайловського, Джаншієва? // Зенон. Ну, ну, покиньмо поезію! Переходь далі!» [7, 290] // «Іларіон. <...> Всюди проложено широкий, вільний шлях свободній думці, безмірно інтенсивній праці одиниці, всюди дозволено їй виявляти весь засіб її сили, бистроумності, оригінальності і глибини. <...> А в літературі чи ж не те саме? Чи ж на вступі XIX в. не блисли як два величезні метеори два наскрізь новочасні геніальні поети – Шеллі і Байрон, оба – величні індивідуальності, свободні від пут традиції, високі революційні уми, революційні, власне, для свого часу тим, що ламали лід заскорузлої традиції і естетичної та й усякої іншої догматики? А далі – романтики. <...> А далі який же ряд пречудових індивідуалістів у всіх літературах Європи! Шотландець Борнс, ірландець Мур, і англічанин Діккенс, і француз Віктор Гюго, і німці Гайне та Ленау, і поляки Міцкевич та Словацький, росіяни Пушкін та Лермонтов, і наш Шевченко, і чех Гавлічек, і стільки, скільки інших, хіба ж се не історичні постаті, характерні для XIX віку? Вони, скажу сміло, неможливі в жаднім попереднім віці, характерні власне тим, що виявили в своїм житті масу основних прикмет кожної своєї нації і що їх поезія була невідлучною частиною їх духової істоти, виразом їх життя, їх індивідуальним твором в більшій, сильнішій мірі, ніж се було можливе коли-небудь давніше. І друга половина XIX в. іде далі в тім напрямі, бореться під

тим самим стягом. Чи маю називати її духових репрезентатів і протагоністів? // *Зенон*. Звільняємо тебе від сього» [7, 292–293].

Обидва епізоди, очевидно, не потребують інтерпретування в плані розглянутих тут питань, адже сповна розкривають Франкові критерії письменницької канонічності – одночасну національну вкоріненість і вивищеність автора. Про те, що вони не випадкові, свідчить цікава образність із праці «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898): «Кожний чільний сучасний писатель – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань» [4, 34]. Специфіка дендрологічної метафорики, тісно пов'язаної у свідомості І. Франка з образом письменника, заслуговує на окрему розвідку, а тут достатньо буде відзначити її неперехідність у творчості автора принаймні протягом 1890-х років.

Таким чином, можна підсумувати: І. Франко не розглядав канонізацію творів чи авторів серед функцій історії літератури, однак звертався до поняття «канон» (без відповідного терміна) у випадках компілятивної та критичної оцінної нарації. Франковий європейський канон складають не просто оригінальні чи незвичні письменники – це передусім національні «будителі», еліта, особистості, що змогли згармонізувати власну індивідуальність із національною природженістю.

З такого погляду мета Франкового канону інша, ніж, наприклад, у Г. Блума. Обтяженому

поп-артом і постмодерном американському дослідникові йшлося принаймні про прагматичне визначення обсягу читання або сентиментальне виконання функції пам'яті, тому й був він змушений визнати: «Чим би не був Канон, це аж ніяк не програма соціального порятунку» [1, 36], – бо «літературний канон не подібний на таке собі хрещення культурою» [1, 601]. Обтяженому ж передусім денаціоналізацією українства І. Франкові йшлося про доведення всім: змінити суспільство можна, міняючи себе, удосконалюючись, стежачи за недосяжними «тополями», проростаючи з-поміж «ліщини». Тому-то й Франковий канон розрахований не на читача, що мусить встигнути прочитати за своє коротке життя щось краще від графоманської «мазні», а на того, кого читання наштовхне на вчинок, достойний імені людини.

А історія... «Історія не знає скоків, не дає нікому дарунків. Кожний крок у ній, то результат важкої праці, жертв і змагань. Навіть те, що сторонні можуть уважати застоєм або регресом, також результат боротьби і певного зрівноваження сил» [6, 476].

#### Список використаних джерел

1. Блум Г. Західний канон : Книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ. за заг. ред. Р. Семківа]. — К. : Факт, 2007. — 720 с.
2. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : збірник / [відп. ред. Л. Скупейко]. — К. : Фенікс, 2005. — С. 141—153.
3. Пашук А. Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка «На склоні віку» / Андрій Пашук // Вісник Львівського університету. Філософські науки. — 2005. — Вип. 7. — С. 5—24.
4. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 31. — К. : Наук. думка, 1981. — 596 с.
5. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 40. — К. : Наук. думка, 1983. — 560 с.
6. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 41. — К. : Наук. думка, 1984. — 484 с.
7. Франко І. Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 45. — К. : Наук. думка, 1986. — 575 с.

**R. KOZLOV**  
*Kryvyj Rih*

#### EUROPEAN LITERARY CANON OF THE 19TH CENTURY BY IVAN FRANKO (DIALOGUE «ON THE EDGE OF THE AGE»)

*Article is devoted to the role of the term «canon» in the theoretical and critical legacy of I. Franko. Traced to the basic principles of the canon. Attention is drawn to the list of names of writers in philosophical dialogue «On the edge of the age».*

*Key words: literary canon, I. Franko, H. Bloom.*

**Р. А. КОЗЛОВ**  
*г. Кривий Ріг*

#### ЕВРОПЕЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН 19 В. ПО ИВАНУ ФРАНКО (ДИАЛОГ «НА СКЛОНЕ ВЕКА»)

*Статья посвящена определению роли понятия «литературный канон» в теоретическом и критическом наследии И. Франко. Отслежены основные принципы формирования канона. Обращено внимание на перечень имен писателей в философском диалоге «На склоне века».*

*Ключевые слова: литературный канон, процесс, диалог, И. Франко, Г. Блум.*

*Стаття надійшла до редколегії 23.11.2014 р.*

УДК 821'04.09

**Н. Є. КОЛОМІЄЦЬ**

natagh2012@ukr.net

м. Кривий Ріг

## ХУДОЖНІ НАДБАННЯ ЗРІЛОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЇХ МОДИФІКАЦІЯ В ДОБУ ВІДРОДЖЕННЯ

*У статті висвітлено художні надбання літератур Західної Європи, що типологічно вписуються в контекст середньовічної культурної традиції та соціокультурної парадигми доби Відродження. Значну увагу приділено таким історико-літературним фактам: зародження світських тенденцій у духовному житті середньовічного суспільства та їх розвиток у наступну культурну добу, трансформація ідей куртуазії в європейських країнах, специфіка художнього засвоєння ідей античності та ін.*

*Ключові слова: Середньовіччя, Відродження, куртуазія, схоластика, містика.*

У сучасному науковому дискурсі «все відчутніше проступає тенденція розглядати епоху Відродження як історико-культурний період середньовічної цивілізації, в межах якого співіснували, вступали в діалог і активно взаємодіяли різноякісні за своєю світоглядно-аксіологічною орієнтацією, духовними цінностями та естетичними уявленнями культурні потоки – середньовічний та ренесансний» [7, 3]. Літературний процес високого Середньовіччя та Відродження розглядають у різноманітних культурних контекстах. Жанрову генеалогію літератури досліджують О. А. Галич [1], О. В. Сидоренко [7], М. С. Шаповалова [11] та ін., провідні лінгвокогнітивні та культурологічні риси художнього дискурсу Середньовіччя – А. Д. Михайлов [5], А. В. Скрипник [8] та ін. Особливості естетичних уявлень доби з'ясовано в працях М. В. Кордона [3], Б. Б. Шалагінова [10] та ін. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що у вітчизняній науці проблему трансформації художніх тенденцій Середньовіччя в літературі Відродження ґрунтовно не вивчено.

Мета нашої статті полягає в тому, щоб з'ясувати проблеми взаємодії різних світоглядних систем (середньовічної й ренесансної), дослідити модифікацію художніх здобутків Середньовіччя в літературі Відродження.

Перехідним етапом від культури Середньовіччя до цивілізації Нового часу було Відродження (або Ренесанс). Історичним тлом доби Відродження в країнах Західної Європи стали бурхливі військові і революційні події. Внутрішні конфлікти вирішувалися шляхом кровопролиття у Франції; міжусобні війни охопили територію Німеччини; в Англії тривала

«Війна Червоної та Білої троянд»; Італія потерпала як від внутрішніх чвар, так і від зовнішніх посягань. Незадоволення низів нестерпними умовами життя, постійними утисками і дискримінацією в Німеччині переросли у Велику селянську війну та народний рух на чолі з Томасом Мюнцером (Першу європейську буржуазну революцію), а в Нідерландах – у Другу буржуазну революцію.

Як зазначено Г. Косиковим, «ні хронологічно, ні стадіально Відродження не приходить на зміну феодальному Середньовіччю. Навпаки, правильніше говорити про великий, трьохсотрічний період, що належить одночасно й історії Середніх віків, й історії Нового часу. У цей період, з одного боку, продовжують існувати і в цілому регулювати механізм суспільного життя феодальні структури та цінності, а з іншого, – ренесансно-гуманістична культура, різні форми «вільнодумства» XVII століття і, нарешті, Просвітництво утворюють три послідовні етапи сходження від світогляду Середніх віків до Великої буржуазної революції кінця XVIII століття» [4, 9].

Специфіка культурної епохи полягала у відсутності чітких меж між національними літературами, які не були остаточно сформованими. Відповідно класифікація літератури цього періоду здійснюється переважно за жанровими і типологічними ознаками. До XIII століття в літературі домінували релігійна, народна (класичний епос) і феодальнолицарська (куртуазна поезія й епос) тенденції. А з XIII століття розпочалося формування міської літератури.

У царині культури посилилася боротьба за звільнення філософської думки від догматів

церкви, з'явилися нові філософські напрями, школи, течії, що репрезентували нову концепцію людської особистості. Ідейною доміантою Відродження був християнський антропоцентризм, із позицій якого людина бачилася центром Всесвіту, вищою частиною природи, найдосконалішим її творінням. Таким чином, об'єктом вивчення стала особистість у всіх проявах її іпостасі. Велику роль в утвердженні гуманістичних ідей у Європі відіграла Платонівська Академія у Флоренції (1459–1521 рр.), очолювана неоплатоніком і світським філософом Марсіліо Фічіно (1433–1499 рр.). Одну з провідних ідей нового гуманістичного світогляду розвинув італійський філософ Мірандола (1463–1494 рр.). У «Промові на гідність людини» він писав, що кожна особа сама творить власну долю, оскільки здатна до безмежного вдосконалення своєї природи. Не зважаючи на всі новітні тенденції в суспільній думці, ні релігійно-аскетичне світосприйняття, ні твердження про гріховність людського життя не заперечувалися, а Бог був «присутній у філософії навіть найбільш радикально налаштованих мислителів Відродження» [6, 18].

У Середньовіччі виник унікальний суспільний інститут, що отримав назву лицарства. Він значною мірою вплинув на розвиток європейської культури (XI–XII століття). Христове воїнство, створене церквою для свого захисту, мало стати озброєною силою в розпорядженні беззбройної істини. Історія не має документів, що засвідчували б місце й дату започаткування лицарства. «Воно виникло одразу і скрізь, воно було природним результатом одних і тих самих устремлень і потреб» [2, 17]. Лицарське звання не було спадковим. Представниками низового дворянства переважно ставали нащадки вільних селян. Посвячення в лицарі відбувалося шляхом особливої церемонії. Серед головних обітниць були зарокі охороняти церкву, зберігати вірність своєму сеньйору, захищати вдів і сиріт, любити батьківщину, боротися зі злом тощо. Поступово лицарство з рівня життєвого амплуа переросло в субкультуру західноєвропейської військово-феодальної знаті, яку характеризувала жорстка вертикаль сеньйоро-васальних взаємин. Ця зміна відбувалася протягом XIII – початку XIV століть. Із цього часу «слово

«лицар» позначає дворянське звання, не втрачаючи разом із тим свого первинного значення; тепер воно означає воїна-професіонала, але не будь-якого, а лише такого, який виконує свою військову функцію в складі елітарного підрозділу, що має аристократичний характер» [9, 106]. Цей культурно-естетичний феномен мав орієнтацію на світськість і салонну естетизацію життя.

Посутньою деталлю лицарського антропологічного взірця була куртуазія (франц. *cour* – «двір») – характерний комплекс аристократичних достоїнств, витонченого стилю поведінки тощо. На формування романтичного культу прекрасної дами в XI–XII століттях вплинули арабський світ, християнське бачення Богородиці і догмат про непорочне зачаття, утвердження канонічного образу Мадонни в сакральному живописі (який започаткував візуальні уявлення про красу жінки). Любов почала сприйматися лицарями як високе почуття з болем серця, а жіночість – як ідеалізована недосяжність, споглядання якої несло й катування, і страдницьке щастя.

Література XIII–XV століть була неоднорідною. Як у часи високого Середньовіччя, так і в період Відродження паралельно розвивалися аристократично-елітарна і демократична художні традиції. «Правомірно вести мову про наявність в інтелектуально-духовному універсумі XIII–XVI століть двох субкультур – «високої» та «низової». Перша субкультура, розвиток якої з плином часу все більше був зумовлений не тільки й не стільки зрушеннями у сфері соціально-економічній, скільки змінами в царині інтелектуально-духовній (знайомством із античністю, появою гуманістичної ідеології, Великими географічними відкриттями, коперніканським переворотом та ін.), демонструє відкритість новаціям, високий ступінь художньої динаміки. Друга ж спрямовується головним чином на актуалізацію онтологічних аспектів і зберігає більш стійкі зв'язки з традицією, оскільки орієнтується на світоглядні стереотипи й естетичні уявлення пересічного реципієнта, що за своєю природою були більш консервативними, ніж мисленневий континуум аристократичних верств та інтелектуальної еліти. Тож цілком природно, що в художньому просторі «високої» літератури відчутніше проступають

риси нового – ренесансного – типу культури, а в «низовій» літературі значно довше зберігається велика питома вага середньовічних традицій, відчувається більша ціннісно-ментальна укоріненість у середньовічній цивілізації» [7, 3]. Крім того, у добу Відродження розвитку зазнали й куртуазні ідеї в літературі Англії, Іспанії, Італії, що навіть у фазі зародження орієнтувалися на запити суспільної верхівки. Прикладом може бути й той факт, що непримиренно налаштовані щодо естетики Середньовіччя представники Плеяди, Ронсар і Дю Белле, захоплювалися «Романом про Троянду». Цей твір мав вплив і на творчість Ф. Петрарки і Дж. Боккаччо.

Вагому роль відігравали схоластика й містика. Філософи-схоласти не шукали нових істин, а турбувалися про мотивацію й систематизацію відомого. При цьому наукові пошуки носили переважно умоглядний характер, заперечували емпіричний шлях. Істина подавалася в готовому вигляді. Перед дослідниками стояла мета обґрунтування головних положень віровчення. Центральною науковою проблемою була дискусія про природу універсалій (загальних понять). Схоластика спиралася на авторитети (богослов апелював не до Євангелія, а до його трактування; медик не спостерігав за хворим, а цитував видатних лікарів; юрист вивчав прецеденти тощо), головним її методом була формально-логічна робота. Важливими схоластами-ортодоксами були німецький вчений богослов Альберт Великий (1193–1280 рр.), його учень Фома Аквінський (1225–1274 рр.), англійський схоласт Ансельм Кентерберійський (1033–1109 рр.), французький філософ, теолог і письменник, талановитий педагог П'єр Абеляр (1079–1142 рр.).

Середні віки створили й інший шлях пізнання Бога та дійсності – містику, що вела людину до захопленого спостереження Бога. Якщо схоласт жив розумом, то містик – почуттям. Так, Бернар Клервоський (1091–1153 рр.), який був організатором Другого хрестового походу, заперечував необхідність вивчення праць Аристотеля, логічного доказу основ віри. На його думку, релігійні положення засвоюються виключно шляхом споглядання (через молитви і благочестиві роздуми), без допомоги будь-якої «язичницької науки».

Визначну роль у становленні і розвитку культури Відродження відіграла античність. Культурні діячі Середньовіччя також зверталися до її надбань, особливо з XII століття, але успадкували лише окремі елементи. У добу Ренесансу засвоєння античності мало зовсім інший характер. Її відродження стало метою та суттю нової культури. Античність сприймалася як найвищий авторитет, ідеал людської досконалості, у світлі якого оцінювалася сучасність.

На перший план у ренесансній інтерпретації античного духовного надбання виступає його гуманістичний зміст. Поняття «гуманізм» (лат. humanism – «людський») у філософській літературі вживається у двох значеннях. У широкому – це система ідей і поглядів на людину як найвищу цінність. У більш вузькому – це прогресивна течія західноєвропейської культури Відродження, спрямована на утвердження поваги до гідності й розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних людських почуттів і здібностей.

Значними досягненнями характеризувалася художня культура доби Відродження. Саме в цей період у скарбниці світової літератури з'явилися твори таких митців слова як Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарка, Джованні Боккаччо, Франсуа Рабле, Мігель де Сервантес, Карпіо Лопе де Вега, Вільям Шекспір та ін. Вони надавали перевагу змалюванню людини з її земними пристрастями і бажаннями. Письменники порушували тему чуттєвої любові, з'явилися її перші натуралістичні описи. Художня модель світу тяжіла до рівноваги, у ній тілесне не пригнічувало духовного і навпаки. Митці прагнули показати гармонійне поєднання двох начал у житті людини. Зрештою, як зауважив К. Ясперс, «на Заході відбувся той єдиний, значущий, істотний для всього світу прорив, чий наслідок призвели до ситуації наших днів і чий остаточне значення все ще не виявилось повністю» [12, 168].

У такий спосіб, культура Відродження значно розвинула ряд започаткувань доби Середньовіччя, принципово змістила акценти в середньовічній картині світу і трактуванні місця людини в ньому, сприяла ствердженню атмосфери інтелектуального вільнодумства, заклала фундамент нової історії.

**Список використаних джерел**

1. Галич О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя / О. А. Галич, В. І. Дмитренко, В. Г. Фоменко. — Луганськ : Янтар, 2003. — 228 с.
2. Коган П. С. Очерки по истории западноевропейской литературы / Петр Семенович Коган. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. — 424 с.
3. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : курс лекцій / М. В. Кордон. — К.: ЦУЛ, 2003. — 508 с.
4. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы / Георгий Константинович Косиков // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др.; под ред. Л. Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 8—39.
5. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / Андрей Дмитриевич Михайлов; отв. ред. Н. И. Балашов. — М.: URSS; КомКнига, 2006. — 349 с.
6. Рутенбург В. И. Возрождение и религия / В. И. Рутенбург // Типология и периодизация культуры Возрождения / под ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 16—25.
7. Сидоренко О. В. Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого Середньовіччя і Ренесансу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. В. Сидоренко. — К., 2006. — 20 с.
8. Скрипник А. В. Французький поетичний дискурс епохи Середньовіччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.05 «Романські мови» / А. В. Скрипник. — К., 2005. — 20 с.
9. Флори Ж. Повседневная жизнь рыцарей в Средние века / Жан Флори; пер. с фр. Ф. Ф. Нестерова. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 400 с.
10. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ століття. Історико-естетичний нарис : навч. посіб. для вищих навч. закладів / Борис Борисович Шалагінов. — К.: КМ Академія, 2004. — 360 с.
11. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження / М. С. Шаповалова, Г. Л. Рубанова, В. А. Моторний; 3-е вид. перероб і доп. — Львів : Світ, 1993. — 312 с.
12. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс; пер. с нем. М. И. Левиной, вступ. ст. П. П. Гайденко. — 2-е изд. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

**N. KOLOMIETS***Kryvyj Rih***THE ARTISTIC HERITAGE OF THE LATE MIDDLE AGES AND THE MODIFICATIONS IN THE PERIOD OF THE RENAISSANCE**

*The article deals with artistic heritage of Western Europe's literatures, which typologically includes into the context of medieval cultural traditions and socio-cultural paradigm of the Renaissance. The sequence of presentation is based on the chronological principle and corresponds scientific periodization of literary process. The era of the high Middle Ages and the Renaissance considered as a related artistic phenomena. This view of understanding literary realities allows us to trace the formation and movement, the relationships and interactions of the art systems of the Middle Ages and Renaissance. Considerable attention is paid to certain historical and literary facts such as: secular trends in the spiritual life of medieval society and their development in the following cultural period; transforming ideas of courtoisie in European countries; the specificity of the artistic assimilation of the antiquity's ideas and others.*

*Key words: periods of the high Middle Ages and the Renaissance, courtoisie, scholasticism, mystic, antiquity's ideas.*

**Н. Е. КОЛОМОЕЦ***г. Кривой Рог***ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЕГО МОДИФИКАЦИЯ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

*В статье освещено художественное наследие литератур Западной Европы, которое типологически вписывается в контекст средневековой культурной традиции и социокультурной парадигмы эпохи Возрождения. Периоды высокого Средневековья и Возрождения рассматриваются как близкие художественные феномены. Значительное внимание уделено таким историко-литературным фактам: зарождение светских тенденций в духовной жизни средневекового общества и их развитие в следующей культурной эпохе, трансформация идей куртуазии в европейских странах, специфика художественного усвоения идей античности и др.*

*Ключевые слова: эпохи высокого Средневековья и Возрождения, куртуазия, схоластика, мистика, идеи античности.*

*Стаття надійшла до редколегії 22.03.2015 р.*

УДК 820.161.2(092)

**М. М. КОНОВАЛОВА**

м. Маріуполь

beregivska@bk.ru

## ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ УЛАСА САМЧУКА «НА ТВЕРДІЙ ЗЕМЛІ»

*У статті критично осмислюються домінантні концепти художнього часу і простору роману Уласа Самчука «На твердій землі». Увага зосереджується на двох основоположних пластах художньої моделі часопростору – хронотопі великого міста та хронотопі дому. Наголошується на прийомі ретроспекції як організуючому композиційному принципі. Аналізуються особливості часопросторових відносин у художньо-біографічному тексті.*

*Ключові слова: часопросторовий континуум, урбаністичний хронотоп, ретроспекція, хронологія, топос.*

Системні дослідження художнього часу і простору в літературознавстві та критиці почалися на початку ХХ ст., хоча певні передумови вивчення суб'єктивного сприйняття часу та простору, залежності його від бачення реципієнта спостерігалися раніше. Поняття «хронотопу» як формально-змістовної категорії (і як такої, що визначає жанр) обґрунтував відомий учений М. Бахтін. Згодом часопростір почав усвідомлюватись як обов'язковий атрибут художнього світу, а в літературознавстві визначилися історико-поетична (Д. Лихачов), міфопоетична (В. Топоров) та культурологічна (Ю. Лотман) тенденції в дослідженні часопростору художнього твору. Проблема часопростору в художньому тексті представляє певний науковий інтерес і для сучасних літературознавців. Творення часопросторового континууму в тексті є особливістю авторської художньої свідомості, у формуванні якої бере участь епоха, національна культура, релігія, етика, філософські та естетичні погляди письменника, літературні витоки його творчості та жанрова приналежність.

Структура художнього світу У. Самчука, засади його творення, поетика вираження авторської свідомості свідчать про те, що митець не «відображав» існуючу реальність, а моделював свій візійний світ (Р. Гром'як). Улас Самчук поставив перед собою завдання «бути літописцем українського простору» в сучасній йому добі. Пропагуючи ідею «великої літератури», митець написав неперевершені романи «Марія», «Волинь», «Морозів хутор» та ін., центром світобудови яких була українська земля. Своєрідне розширення горизонтальної динаміки художнього простору і хро-

нологічного вектору художнього часу письменник запропонував у романі «На твердій землі». Автор позиціонує утвердження української людини на американському континенті, кардинально змінюючи європоцентричне мислення на американоцентричне (І. Руснак).

Осмислення закоріненої в національному ґрунті художньої практики Самчука у світлі сучасних методологій позиціонується у розвідках українських науковців. Літературознавець Р. Гром'як простежив трансформацію художнього світу Самчука на філософськоестетичному, фабульно-сюжетному, характерологічноперсональному і наративно-стильовому рівнях. Естетичні, культурологічні переконання прозаїка, сутність виробленої ним філософії культури й мистецтва дослідила І. Руснак. Поетику світомислення Уласа Самчука крізь призму художньо-філософської концепції віталізму, екзистенційної парадигми та есхатологічного прочитання запропонувала Н. Плетенчук.

Дана розвідка має за мету проаналізувати особливості часопросторової організації роману Уласа Самчука «На твердій землі». Нашим завданням буде визначити домінантні концепти часопростору роману, які виражаються через: модальність часу (минуле, теперішнє, майбутнє) й тип простору («свій», «чужий», «відкритий», «закритий»); структуру часу (лінійний, циклічний) й структуру простору; «хронологізацію» часу (день, місяць, рік) та масштаби простору («топос», «локус»).

Часопросторовий континуум Канади введено в роман з перших його сторінок. Він виражається через топіку таких міст, як Монреаль, Ванкувер, Торонто і моделюється на використанні їх атрибутики. Елементами

атрибутики є вулиці, будинки, ресторани, потяг-експрес, таксі тощо. Спосіб презентації міст внутрішній – це враження персонажа від побаченого. Герой бачить місто і висловлює свої враження. Споглядаючи, він стає учасником життя міста, живе його ритмом, взаємодіє з ним. Автор не акцентує увагу на модифікації міст за масштабом (провінційне містечко, столичне місто, поселення тощо). Урбаністичний хронотоп письменника вирізняється масштабністю бачення самої природи міст. Це міста майбутнього. Кожне з них – це величний часопростір з неоновими рекламами, багатолюдними вулицями і величезною кількістю «моторових возів», де на пероні чути англійську, французьку, німецьку, українську мови; це вражає поєднання творчості стихійних сил природи і людського планування, де «хмарочоси природного граніту і хмарочоси залізо-бетону, на тлі сіро-синього моря», творять панорамне зосередження «краси і маєстату» [4, 77]. Домінантні концепти простору роману, в якому органічно поєднано дві стихії: природу та цивілізацію, характеризують Канаду як «сплав націй... Нова, тверда, нержавіюча сталь рас, мов, духів смаків... Твердиня свободи, закована льодом півночі...» [4, 162]. Предметний світ країни – ліси й озера, граніт і залізо-бетон – не опозиціонує, а творить тандем.

Хронотоп Канади позиціонується єдністю трипланового висвітлення – минуле-сучасне-майбутнє. Міста, руйнуючи часові обмеження, відкривають для героя сучасне, сприяють поверненню в минуле, дають можливість передбачати майбутнє. Присутність різних часових порядків у міському просторі призводить до того, що персонаж екзистує одночасно в двох часових вимірах – теперішньому й майбутньому. Таке поєднання теперішнього і проєкцій майбутнього в єдиному просторі є засобом утвердження культурних, економічних, соціальних і політичних позицій країни. Атрибути сучасного простору часом слугують своєрідним містком до повернення в минуле. Одним із таких атрибутів у романі є потяг-експрес. Його завдання – «пересікти континент» і зупинитися на березі Тихого океану. Неймовірні простори країни, її ландшафт змушують героя заглибитися в минуле Канади і висловити жаль, що він уже не належить до «тих перших, які пройшли цей континент»

[4, 73]. Однак це чи не єдиний екскурс в минуле країни. Минулий час є превалюючим у хронотопі України. Для його відтворення використовується давній прийом ретроспекції. Він є ідеологічно вагомим у тексті. Герой пам'ятає минуле обмеженого простору і жорстокого антилюдського часу, який йому довелося пережити. Це не лише певний історичний момент, а й ціла епоха. «Мій час, – говорить Павло Данилів, – час антирозуму, антиправди, антилюдини, засадничого проти, час коми» [4, 72]. Апеляція до батьків Павла і Лени, до українських міст Харкова, Одеси, де вони народились чи вирости, таборів ДіПі ретроспективно повертають читача до психологічних образів України, до конкретних топосів, пам'ятних для героїв. Усе це позиціонує шлях української людини ХХ ст. і є відповіддю на питання чому вона опинилася на американському континенті.

Час у романі є логічно виструнченим, темпоральність у ньому передається з точністю до годин і навіть хвилин, простір має ширину, довжину, глибину, тривалість. Він чітко окреслений, географічно визначений, просторовий, оптичний. Автор детально описує час, в якому відбуваються події, в першу чергу, вказує на дату приїзду героя до Канади, фіксує чи місяць, день та годину, акцентує увагу на вік героя: «Третього жовтня 1948 року... Мені тридцять чотири роки, у моїх руках дві валізи. Я на березі Америки, в Канаді з призначенням Ванкувер» [4, 73]; «Година дев'ята і сорок п'ять хвилин ранку. Субота. Восьме жовтня» [4, 75]. У реалістичній романістиці такий прийом створює ефект документальної правдоподібності та хронікальності.

Художній час у творі не є лінійним, однак він протікає плавно, без особливого прискорення з детальною хронологією і має біографічні риси. Роман починається з дуже значимої події – купівлі героєм власного будинку як першого важливого досягнення і подальшого соціального старту в чужій країні. Героєві на цей час виповнюється тридцять вісім років. Прийом ретроспекції, який виступає організуючим композиційним принципом і охоплює близько чотирьох років, повертає читача до часу приїзду Павла до Канади. Художній час уповільнюється, епічно-подієвий аспект розвивається лише за рахунок детального



аналізу минулого. Плавність часового плину, в якому переважають спогади та аналіз пережитого, наявність датування надають роману глибокої достовірності. Фабульний час твору разом з хронологічною ретроспективною вставкою розширюється до п'яти років. Купівля будинку посилює розвиток зовнішньої романної дії. Художній час прискорюється. Часовий контекст суттєво наповнюється і розширюється за рахунок досить розлогих просторових координат (описи вулиць, будинків тощо).

У дискурсі роману зосереджуються два основоположних пласти художньої моделі часопростору. Перший пласт розгортається навколо аналізованих хронотопів великих міст, в яких герой знаходиться в порожнечі, між небом і землею, загублений у просторі й часі, без права на власне місце. Другий – окреслює хронотоп його власних помешкань. Куплені та відремонтовані героєм власні будинки є головними просторовими об'єктами роману. Спочатку це «будинок із шести кімнат», з якого лише дві герой залишає для себе, а решту кімнат здає у користування іншим поселенцям, потім «простора, двоповерхова (...) вілла колоніального стилю з відкритою задньою терасою і округлою, заїздною площею», та гарно упорядкованим садом [4, 270]. Придбання дому стає тим поворотним пунктом у житті й свідомості героя, з якого «виокремлюється» його місце у просторовому континуумі канадської землі. Дім як освоєний людиною простір, наділений властивостями її захисту, протистоїть хаосу – неосвоєному простору. Розбудовуючи просторовий універсум дому, Самчук позиціонує своєрідну модель мікросвіту – людської душі. Через посередництво просторового образу дому майстерно зображуються емоції, інтимні переживання, соціальний статус, визначаються певні рівні пізнання героєм себе і свого місця у суспільстві. Крізь призму просторового континууму кожного з куплених помешкань простежується рівень самоствердження героя у «чужому» світі. Саме інтер'єр виступає виразником такого рівня. У першому помешканні герой ніби винаймає житло у себе. У вікно його кімнати потрапляє мало сонячного світла, скрізь старі, чужі чи позичені меблі (привезена стара вализа, знайдений у «травнику» кухонний столик, «вживаний, стовчений матрац, розложений

просто на підлозі» тощо), що вказує на хитке матеріальне становище героя. Другий будинок герой Самчука облаштовує за власним бажанням. Помешкання виступає виразником його бажань і досягнень. На думку Л. Скоринної, «дім символізує не лише прагнення до «оміцєвлення», а й намагання висловити себе в будові» [5, 43]. Тому детальне моделювання мікросередовища в романі – важливий момент його композиційної структури.

Символічного значення в тексті набуває сад. Його як атрибут кожної української оселі та складову масштабного топосу України письменник переносить у просторовий вимір чужої землі. Локус саду має глибинний зміст, він позиціонує багатовимірне опросторовлення «чужого», його освоєння, «вростання» української людини у «тверду» канадську землю. Рясний весняний цвіт яблунь, про які Лена згадує в листах, говорить про матеріальне благополуччя Павла.

Канада – це Новий Світ, інший далекий континент, але її географічне розташування не асоціюється з кінцем світу. Називаючи її «твердою землею», автор ніби зменшує її географічну віддаль від України, надає їй рис реальності, досяжності. Це – тверда земля, яка поступово з «чужої» перетворюється на «свою». «Наше Торонто на всі боки розповзається. На схід, на північ, а особливо на захід, а ще краще в напрямку Ніагари. Ще рік, ще два, ще десять і це буде одне безконечне місто. І ніхто його не зупинить» [4, 432]. Усвідомлення своєї приналежності до цього простору виразно проявляється у конструюванні оповідної стратегії, визначальним маркером якої виступає семантичний вимір займенника «наше». Просторові координати назви роману «На твердій землі» виходять за межі семантики тексту і мають символічний характер. Концепт-символ «тверда земля» означає таку землю, на якій живе вільна особистість, яка має право перевіряти межі своїх можливостей, свобод і бажань.

Українські назви котеджів «Коломия», «Ялта» на далекому континенті – це своєрідне переплетення просторів України і Канади. Вони не протиставляються, а вростають у Новий Світ, стають його складовими. Проте, крім матеріально виражених зовнішніх виявів хронотопу часопростір обох країн сполучається у

внутрішньому хронотопі Павла. Головний герой, який намагався освоїти часопростір Канади, сам став часткою її простору, він присягнув «на вірність і послух» Канаді і отримав документ, який стверджував, що «Павло Данилів є канадським громадянином, на підставі акту про канадське громадянство і що він є управлений користатися всіма правами і привілеями, як також підпорядковується відповідальності, зобов'язанням та обов'язкам канадського громадянина» [4, 440–441].

Прикметною рисою структури хронотопу є його відкритість, хоч дія роману не виходить за межі Канади. «Відкритий» час і простір твору передбачає наявність інших подій, що здійснювалися одночасно за межами його сюжету. Хронотоп роману включений у більш широкий часово-просторовий плин, у контекст історичної епохи, в якій мала місце друга хвиля еміграції українців з таборів ДіПі до Нової землі. У філософському плані, де домінують діалектика відносин людини і світу, хронотоп репродукує складний шлях людини в соціумі, а саме проблеми утвердження української людини в умовах еміграції. На превалюванні горизонтальності і зумовленої нею відкритості, делімітації простору роману У. Самчука, «На твердій землі» вказує Н. Плетенчук. На думку дослідниці, «головний акцент поставлено на питанні здобування нового простору, адаптування до нього. На цій стадії художнього структурування автор піднімається на вищий ступінь філософсько-символічного осмислення українського простору – як глобально духовного континууму із знаком питання «хто ми» у європейському і світовому просторі» [2, 9].

Хронотоп канадських міст окреслює всю множину людських пристрастей і подій у його суспільстві, сконденсовує істотні прикмети історичного, побутового, біографічного часів.

**M. KONOVALOVA**  
*Mariupol*

#### **THE PECULIARITIES OF CHRONOTOPE ORGANIZATION OF THE NOVEL BY ULAS SAMCHUK «ON THE SOLID GROUND»**

*The article critically dwells upon the dominant concepts of artistic time and space of the novel by Ulas Samchuk «On the solid ground». The focus is on two basic layers of the artistic models of the chronotope – the chronotope of a big city and the chronotope of home. The article notes on the retrospective technique as organizing compositional principle. The peculiarities of time and space relations in artistic and biographical text are analyzed.*

*Key words: time and space continuum, urban chronotope, retrospective, chronology, topos.*

Однак увага автора сфокусована на українцях, представниках ДіПі, «насилно вирваних, штучно пересаджених» в інший простір, інше життя, «щоб пустити коріння в новий ґрунт і почати нове органічне зростання» [4, 12]. Саме українцям-емігрантам, які живуть в Канаді приділяється основна увага в романі. З новими мешканцями країни асоціюється національний простір у тексті, адже вони мають споріднені ментальні якості, прагнення та потреби, врешті, вони означають собою певний хронотоп – «свій» у просторі «чужого».

Вивчення художньої структури роману в аспекті часопростору є продуктивним у розкритті авторської сутності Самчука як невтомого експериментатора, структурні пошуки якого здійснювалися в руслі традицій і новацій європейської літератури ХХ ст. Своєю творчістю письменник намагався вивести українську літературу на світовий рівень розвитку, рівень «великої літератури». Можна вважати, що окремі явища поетики та стилістики його великої прози згодом увійшли в арсенал письменників ХХ сторіччя, зокрема це стосується поетики часопростору. Розгляд цього твору за допомогою традиційних і нових літературознавчих підходів і концепцій дав змогу відкрити глибинний, багаторівневий семантичний і формальний зміст Самчукового тексту.

#### **Список використаних джерел**

1. Гром'як Р. Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука / Роман Гром'як // Наукові записки. Серія: Літературознавство. — Тернопіль: ТДПУ, 2000. — Вип. VI. — С. 6—15.
2. Плетенчук Н. Поетика світомислення Уласа Самчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Наталія Плетенчук. — Івано-Франківськ, 2002. — 33 с.
3. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука. автореф. дис. ... доктора філол. наук / Ірина Руснак. — К., 2007. — 53 с.
4. Самчук У. На твердій землі / Улас Самчук. — Торонто, 1966. — 453 с.
5. Скорина Л. Дім як домінанта семантичного простору в романі У. Самчука «На твердій землі» / Людмила Скорина // Слово і час. — 2005 — № 2. — С. 38—43.

**М. М. КОНОВАЛОВА**  
г. Мариуполь

### ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА УЛАСА САМЧУКА «НА ТВЕРДОЙ ЗЕМЛЕ»

*В статье критически осмысливаются доминантные концепты художественного времени и пространства романа Уласа Самчука «На твердой земле». Внимание сосредоточивается на двух основоположных пластах художественной пространственно-временной модели – хронотопе большого города и хронотопе собственно-го дома. Акцентируется на приеме ретроспекции как организующем композиционном принципе. Анализируются особенности пространственно-временных отношений в художественно-биографическом тексте.*

*Ключевые слова: пространственно-временной континуум, урбанстический хронотоп, ретроспекция, хронология, топос.*

*Стаття надійшла до редколегії 30.03.2015 р.*

УДК 821.161.2-31 ЩЕРБАК

**І. Л. КОРЕНОВСЬКА**

м. Миколаїв

Kirynaleon1511@yandex.ru

### ПОЕТИКА РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ ЮРІЯ ЩЕРБАКА «ЧАС СМЕРТОХРИСТІВ: МІРАЖІ 2077 РОКУ»

*У статті розглянуто особливості поетики роману-антиутопії Юрія Щербака, розкрито його жанрові ознаки, окреслено специфіку моделювання автором анти утопічної дійсності.*

*Ключові слова: роман, антиутопія, жанр, поетика, стиль.*

Жанр антиутопія з'явився на початку ХХ століття, але до цього часу в літературознавстві тривають дискусії щодо визначення його природи та специфіки функцій. Така ситуація зумовлена розмаїттям думок як щодо генези жанру, історії, так і щодо його перспектив. У класичному літературознавстві антиутопія інтерпретується як негативна утопія, зображення в художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто принадливих соціальних ідеалів [4, 48]. Для антиутопії характерним є зображення суспільства, котре «переболіло утопізмом і перетворилося внаслідок цього в позбавлену пам'яті і мрії «криваву хвилиність» [6, 7–8].

Гострі ключові моменти суспільно-політичного життя в українському просторі ХХІ століття викликають підвищення інтересу до жанру антиутопії. Однією з найяскравіших антиутопій української літератури пострадянського періоду став роман Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077 року» (2011 р.), що відкрив трилогію «Таймон», як «охрестив» її сам автор. Антиутопія привернула увагу критики як своєю художньою неординарністю, так і гостротою та актуальністю порушених проблем. Перші виступи відразу ж наголосили на винятковій важливості

роману, що поширює його значення навіть поза рамками літературного процесу. Художній світ твору досліджували О. Гольник [1], М. Кірячок [3], Л. Онишкевич [5]. Науковців насамперед хвилюють дві взаємопов'язані проблеми – жанрова своєрідність роману та його естетична цінність.

Мета нашого дослідження – розкриття особливостей поетики роману-антиутопії Юрія Щербака «Час смертохристів: Міражі 2077 року».

У спеціальній літературі вже склалася стійка тенденція шукати відповідності тому часові, що зображений у романі, та фактам або явищам в дійсності автора й читача. Звідси, спроби віднесення романів-антиутопій до жанру «роману-попередження» та фіксації їхньої прогностичної функції [2]. Припускаємо, що «злободенність» і пов'язана з нею «іносказаність» романів-антиутопій – структурна характеристика жанру. Можна провести паралелі, побачити тонку межу між художньою й реальною дійсністю, між світом героя й світом автора та читача. Специфічна для роману-антиутопії особливість цієї грані полягає в явному зближенні двох зазначених дійсностей. У стилістиці антиутопії домінує спрямованість у майбутнє, однак переносючи читачів на десятки років вперед, письменник у художній тканині тексту відтворює реалії сьогодення.

У романі «Час смертохристів» (2011 р.) Юрій Щербак переносить читача в 2077 рік, час, коли падають держави, коли Марс уже освоєний людьми, коли сконструйовано різного роду ракети, дрони, броньовані «черепахи», повітряні госпіталі. Увагу письменника привертає насамперед майбутня доля України, яку політичні керманічі приводять до критичної ситуації. Тиск зовнішніх ворогів, що намагаються за будь-яку ціну заволодіти родючими землями, працьовитим українським народом, і, заручившись підтримкою можновладців всередині держави, поступово руйнують суверенітет країни. Антиутопія Юрія Щербака – це «гостра сатира на сучасний стан України і страх за її майбутнє. Це сатира на силу олігархів, уряд маріонеток, наївну вишивко-шароварщину, легке віддавання влади не-українцям. Це також сатира на пасивних жителів України, які не беруть на себе відповідальності за свою державу» [5, 4].

Письменник створює своєрідний псевдокарнавал, який стає основою політичної системи країни. Юрій Щербак яскраво змальовує портрети політичної верхівки Української Військово-Козацької Федерації, яку очолює Кузьма Данило Махун. Він іменує себе гетьманом, символом його влади є булава; до гетьмана звертаються виключно словом «батько». Штучність, нещирість виявляється в його зовнішності, яка є маскою, що втілює вірність національним ідеалам («Гетьман, кремезний чолов'яга з темно-шатовими, майстерно підфарбованими вусами, які підковою облямовували його владний рот і підборіддя, від чого К-Д. Махун ставав схожим на своїх славних попередників – гетьманів, які дивилися на нього з портретів» [7, 81]); в антуражі, яким він себе оточував (кабінет був утіленням розкоші й владолюбства, у країні випускалася горілка, де на етикетці був зображений гетьман з усіма необхідними атрибутами, які нагадували про його зв'язок із козацькими гетьманами). Махун є «лише пародією на керівника держави» [1, 15]. Та й славетна козацька держава не стала основою для об'єднання українського суспільства й підґрунтям державотворення. Козаччина виявляє себе лише в декораціях, що приховують реальний стан подій в Україні.

У творі домінують апокаліптичні мотиви та перестороги. Письменник створює викри-

вальний портрет сьогодення, сповнений кристикою українського суспільно-політичного ладу, звертається до внутрішнього відчуття свідомості й національної гідності кожного читача з єдиною метою – «привернути увагу до регресивних занепадницький процесів у суспільстві, до необхідності постійного контролю й глибокого аналізу будь-яких політичних рішень» [3, 117]. Антиутопія істотно змінює ракурс розгляду соціуму: піддається сумніву сама можливість існування майбутнього України.

Своєрідним в антиутопії є художній простір. Місце дії у творі – важлива сторона того образу світу, який прагне створити автор. Дія роману розгортається в масштабах людства, цілого світу. Але в центрі твору знаходиться Україна та боротьба ряду держав за її територію.

Ландшафт світу зазнав кардинальних змін – його поділено на потужні глобалізовані державні структури – Конфедерацію Держав Північної Америки (США, Канада, Мексика), Франко-Арабський халіфат, Альянс Південна Америка, Ісламо-Монгольську Чорну Орду, до складу якої увійшли залишки Росії, позаблокове формування з промовистою назвою УРОД (Українсько-Російська Об'єднана Держава). Держави захищають себе від будь-якого стороннього впливу. Вони відділені одна від одної не лише кордонами, але й ненавистю як психологічним бар'єром.

В антиутопії майже відсутні пейзажі. Їх замінила машинна цивілізація. Людство, заморожене технікою, відгородило себе від усього природного. Зв'язок людини з природою обірвано, техніка підпорядкувала собі людину (у романі це й геджети – прилади для безпечної комунікації, яку не можна вистежити, й смертоносні кульки – дрони та ін.), суспільство стало протиприродним. Ось як зустрічає героя Україна: «Надвечір конвой доставляв українського кордону. «Вас вітає щаслива Україна!» – синьо-жовтий напис висів на брамах «відстійника»: це було величезне забетоноване поле під Краковцем, де зустрічалися потоки конвоїв та індивідуальних дальнобійників зі Сходу і Заходу» [7, 93–94].

Автор антиутопії звертає увагу на місце, небезпечне для життя людини як особистості. Замкнутість соціального і приватного простору життя героїв підкреслюється мотивом сте-

ження. Герої роману «Час смертохристів: Міражі 2077 року» перебувають в постійній небезпеці бути вистеженими і вбитими «невеликими дронами, завбільшки з тенісний м'яч, тільки не пружними і пухнастими, а металевими, оптика яких зловісно виблискувала» [7, 10]. Тотальне стеження позбавляє людину відчуття захищеності, простір її буття не дає відчуття комфорту. Особлива організація місця дії антиутопії важлива тим, що допомагає показати трагедію людини. Донос, стеження стає нормальною структурною одиницею, причому його можна розглядати як донос на все суспільство, якому загрожує небезпека знищення.

Головною проблемою антиутопії «Час смертохристів» є проблема неможливості безпосереднього міжособистісного спілкування разом із втратою особистості свого духовного світу, абсолютизовані до крайності негативні тенденції сучасного суспільства, споживання, що нівелює саму сутність людини.

Особливості спілкування в антиутопії Юрія Щербака – наявність специфічних моделей рольової конфігурації, що зумовлюють використання певних комунікативних стратегій і тактик у конкретних комунікативних ситуаціях. За видом мовлення – антиутопія являє собою діалог, у якому домінує один зі співрозмовників. Діалог у «Часі смертохристів» відбувається за схемою «вождь – народ», адресантом є представники держави. Організуючою функцією комунікації у сфері антиутопічного дискурсу виступає «закріплення відношення влади» (влади керівників держави над представниками суспільства). Так, у творі влада зосереджена в руках гетьмана, що насправді є пішаком, виконавцем наказів голови кримінального світу Сірого Князя. Народ, що втратив свої етнічні коріння та землі, перебуває в постійному страхі. Ось як це подає автор у романі. Для простих українців у 2077 році створено Зони етнічної консолідації (ЗЕКи): «... усім любителям української мови, історії та традицій надавалися острівці землі, де їм дозволялося оселитися цілими сім'ями, працювати в сільському господарстві, займатися народними промислами, рибалкою та бджільництвом, народжувати дітей та вмирати. Ні газет, ні телебачення в ЗЕКах не було, зате всім дозволялося досхочу розмовлятися і мо-

литися українською. Зони пильно охоронялися жандармерією ДерВару – з метою зберегти спокій мешканців і не дати розкрадачам народного майна завдати кривди цвіту української нації. Мешканці ЗЕКів мали право виходити у «великий світ» раз на рік, за згодою спеціальної адміністрації, терміном не довше тижня, за наявності поважних причин» [7, 176–177].

Антиутопічний дискурс є ефективним інструментом впливу на суспільні процеси та на формування певної ідеології [1]. У «Часі смертохристів» Юрій Щербак художньо втілює ідеологічну функцію, мета якої зміцнити у свідомості суспільства певні погляди й уявлення. Письменник створює нову верству суспільства, «еліту» того часу, яка, як зазначено в романі, «выступила против противоестественных моральных запретов иудео-христианства, доказавши свою непригодность в новом мире» [6, 61], наголошує на тому, що новолюди – смертохристи (як їх назвав сам автор) – є суспільним витвором своєї доби, який в майбутньому приведе до винищення людства. Теорія «новолюдей» теоретично обґрунтовує стратегічні плани світового панування, вона має викоренити в людях моральні засади, утверджені світовою, зокрема християнською, традицією. Смертохристи нівелюють будь-які норми суспільної моралі, живуть без норм та правил, які регулюють суспільні відносини. Вони перекреслюють Христове вчення і роблять зайвими високі моральні принципи, християнські заповіді, якими керувалося людство більше, як дві тисячі років. «Никто и ничто, никакие религиозные иудео-христианские, моральные, племенные, национальные и иные табу не стоят на великом пути НОВОЛЮДЕЙ, нацеленных в грядущее» [7, 62].

Підсумовуючи, зауважимо, що антиутопія Юрія Щербака представляє собою критичний опис суспільства утопічного типу. Письменник змальовує викривальний портрет сьогодення – реалістично-антиутопічний колаж, створений з картинок минулого, сучасного та майбутнього. Розчарування в прогресі, криза ідеалів, негативні ефекти функціональної диференціації суспільства – ось ключові проблеми, що розкриваються у романі. Письменник попереджає і застерігає читачів від такої дійсності, закликає людство шукати нові шляхи побудови суспільства, основані на загальнолюдській рівноправності та моралі.

### Список використаних джерел

1. Гольник О. О. Жанрові особливості роману Ю. Щербака «Час смертохристів» / О. О. Гольник // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. — 2013. — № 2. — С. 13—19.
2. Іконнікова М. В. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття [Електронний ресурс] / М. В. Іконнікова. — Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/1711/1/34.pdf>.
3. Кірячок М. В. Перестороги апокаліпсису в романі Юрія Щербака «Час смертохристів» / М. В. Кірячок // Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки. — 2014. — Випуск 4.13 (104). — С. 113—118.
4. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
5. Онишкевич Л. У Вашингтоні відбувся круглий стіл за романом Юрія Щербака «Час смертохристів : Міражі 2077 року» / Л. Онишкевич // Літературна Україна. — 2013. — № 3. — С. 4.
6. Чаликова В. Утопія и свобода / В. Чаликова. — М. : Весть-Вимо, 1994. — 184 с.
7. Щербак Ю. Час смертохристів : Міражі 2077 року / Ю. Щербак. — К. : Ярославів Вал, 2011. — 480 с.

I. KORENOVSKA

Mykolaiiv

### POETICS OF YURY SHCHERBAK'S ANTIUTOPIA NOVEL «AGE OF SMERTONHRYSYTS: MIRAGES OF 2077th YEAR»

*The article deals with the peculiarities of poetics of Yury Shcherbak's antiutopia novel, its genre features were revealed and specificity of modeling the antiutopia reality by the author was determined.*

*Key words: novel, antiutopia, genre, poetics, style.*

И. Л. КОРЕНОВСКАЯ

г. Николаев

### ПОЭТИКА РОМАНА-АНТИУТОПИИ ЮРИЯ ЩЕРБАКА «ВРЕМЯ СМЕРТОХРИСТОВ: МИРАЖИ 2077 ГОДА»

*В статье рассмотрены особенности поэтики романа-антиутопии Юрия Щербака, раскрыто его жанровые особенности, специфику моделирования автором антиутопической реальности.*

*Ключевые слова: роман, антиутопия, жанр, поэтика, стиль.*

*Стаття надійшла до редколегії 2.04.2015 р.*

УДК 821.161:82-1

Л. Д. КОРІВЧАК

м. Херсон

vkoroteeva@ksu.ks.ua

## ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ МІФОЛОГЕМИ ДОРОГИ В ЛІРИЦІ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

*У статті досліджено особливості міфологеми дороги у віршах М. Чернявського, розкрито інваріантність і поліфункціональність цього першообразу у творчості митця, простежено типологічну спорідненість лірики М. Чернявського з творами поетів-романтиків і модерністів.*

*Ключові слова: міфологема, дорога, ліричний герой, модернізм.*

Естетичні засади раннього українського модернізму найяскравіше розкриває міфологічна критика. Міф, міфологема є одними з найпоширеніших понять, якими послуговуються сучасні науковці. У своєму дослідженні ми спираємось на визначення Дж. Холліса, за яким міфологема – це «окремий фундаментальний елемент чи мотив будь-якого міфу» [4, 16].

Міфологема дороги належить до низки першообразів, що активно використовували поети-модерністи для розкриття сецесій індивіда кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Міф мандрів найдавніший серед міфів, його

елементи можна простежити в Біблії: одвічні блукання єврейського народу у пошуках землі обіцяної. Мандрівцями на Україні були кобзарі, яких глибоко шанував народ. Міфологема дороги, мандрів є актуальною для лірики М. Чернявського, що доповнює й увиразнює процес раннього українського модернізму.

Сучасні літературознавці Л. Голомб, І. Немченко, О. Камінчук, Ю. Ковалів, Н. Чухонцева та інші вважають вірші М. Чернявського невід'ємною частиною українського літературного процесу кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ століття, акцентують увагу на модерності

його творів. Дослідники звертають увагу на такі домінуючі образи лірики М. Чернявського, як море, степ, сад; визначають особливості його стилю, простежують типологічну спорідненість із поетами-модерністами. Особливої розвідки про своєрідність міфологеми дороги у віршах М. Чернявського немає.

Завдання нашого дослідження полягає у спробі виявити функціональність міфологеми дороги в ліриці М. Чернявського, простежити ступінь інтегрованості його образів в українському духовно-культурному просторі кінця XIX – перших десятиліть XX століття.

Ліричний герой у віршах М. Чернявського постає не статичним, упродовж усієї творчості митця розкривається шлях його формування. Важливу роль у життєвій еволюції суб'єкта відіграє міфологема дороги. «Апофеозом цієї славної традиції (мандрів) стала, – зазначає Я. Поліщук, – діяльність Григорія Сковороди – найвидатнішого українського філософа, котрий обрав мандрівне життя властивою формою втілення власних філософських поглядів» [3, 205]. Образ дороги (шляху, путі) зустрічаємо в поезії Лесі Українки («Мій шлях», «У путь», «О як то тяжко тим шляхом ходити...», цикл «Подорож до моря»), Грицька Чупринки («Шлях квітчастий»), М. Філянського (цикл «В пилу сандалів»), М. Вороного (цикл «Мандрівні елегії»).

У ліриці М. Чернявського образ дороги служить для підсилення психологічного напруження у відтворенні духовного світу ліричного героя, розкриває процес самопізнання внутрішнього «я».

Початком дороги виступає місце, з яким ліричний герой прощається, яке він добровільно або примусово залишає. Як правило, вихідний пункт мандрів пов'язаний з біографічними факторами. Початком дороги ліричного героя М. Чернявського є Донецький край. У поезії «Останнє прощай», що завершує цикл «Донецькі сонети», зображено прощання ліричного героя з рідними місцями, які уособлює Донець, з порою безтурботного дитинства. «Персть рідної землі», яку ліричний герой бере з собою, є частиною його малої батьківщини, своєрідним оберегом у «кипучому шумі житейської молви».

Динаміка руху ліричного «я» здійснюється по горизонталі й по вертикалі. Вертикальне

спрямування дороги – це мотив польоту ліричного героя вгору, який є символом духовного вдосконалення ліричного героя.

У вірші «Натхнення» М. Чернявський осмислює творчий процес шляхом створення образної картини-видіння польоту на крилах, що характерне для поетів-романтиків.

«Шумлять, гудуть знайомі крила  
В прозорій вишині, –  
Летить ясна натхнення сила,  
Пливуть дзвінки пісні» [5, 236].

За допомогою слухових і зорових образів («шумлять, гудуть», «летить», «пливуть») автор відтворив суб'єктивне осмислення творчого процесу. Такі риси ліричного героя, як «чуткий слух», «крилатий дух», вивищують його над буденністю, виступають стимулом пориву до прекрасного, незвіданого. Як зазначила Л. Голомб, «...здобуття внутрішньої свободи водночас із народженням слова в свідомості М. Чернявського відбувається в просторовому континуумі між земним і небесним, у подоланні хтонічного й утвердженні солярного» [1, 146].

Бажання піднятися вгору на крилах у поезії «Сором в п'ятьмі духа» виражає внутрішній перелом ліричного суб'єкта, перехід до активної життєвої позиції. Мотив польоту вгору у творчості романтиків символізував неприйняття дійсності, втечу від неї. М. Чернявський розробляє цей мотив у душі неоромантиків. Мотив польоту вгору служить поетові для розкриття вольового начала, стихійного пориву, внутрішньої краси ліричного героя, що постають як опозиція міщанському оточенню. На відміну від героїв поетів-романтиків, ліричний герой М. Чернявського прагне змінити задушливу дійсність:

«І вогнем летючим,  
Хоч на мить єдину,  
Розірву я п'ятьму  
В час свого загину» [5, 143].

Політ угору дає ліричному суб'єкту енергію, силу в боротьбі. Джерелом активності ліричного «я» стає образ сонця, що символізує гармонію, духовну наснагу.

У вірші «Шлях» міфологема дороги має горизонтальний напрямок і символізує невідомість у житті ліричного героя. Пошук свого призначення, долі єднає ліричного

суб'єкта вірша з героями поетів-романтиків, такими як самотній козак, нещасний сирота. Вигуки «ой», «гей», звертання до долі посилюють цю аналогію. Самотність у житейському пліні, пасивність, сподівання на допомогу інших – характерні риси ліричного героя М. Чернявського, як і українських поетів-романтиків 30–40-х років: В. Забіли, М. Петренка. Образ руху по горизонталі в ліриці поета здебільшого постає в контексті хаотичних пошуків долі. Для підсилення трагізму цього процесу М. Чернявський зображує невизначений напрямок дороги («Шлях», «За роком рік, мов слимаки»), шлях, насичений темними кольорами, туманом («Сніг тане. В тумані дорога»), перешкоди (символічний образ круків – «В далечинь»; образ непрохідної стіни – «Глухою темною стіною»).

У вірші «За роком рік, мов слимаки» образ дороги набуває символічного наповнення й увиразнює самохарактеристику ліричного героя:

«Стихії син, я сам стихія,  
І несвідомо плину я  
Не знати куди і відкіля,  
На мрійні далі світовії» [5, 290].

Образ дороги виступає символом долі ліричного героя. Тут ще раз підкреслюється його пасивність у ставленні до кардинальних змін на життєвому шляху.

Модифікацію міфологеми дороги простежуємо в поезії «Кривавий слід»:

«І бачив слід я в тій пустині.  
Він тягсь кривавим ланцюгом» [5, 125].

Символізуючи внутрішній світ ліричного героя («І був то слід душі моєї...»), цей образ, увиразнений епітетом «кривавий», розкриває страждання, великий біль, який довелося пережити ліричному героєві. У поезії «Кривавий слід» домінують два контрастні кольори: білий і червоний. Білий колір (образи метелиці, вихорів, хуртовини, холодного снігу) породжує асоціації з життям у тогочасному суспільстві. Червоний колір – «кривавий ланцюг», «кривавий слід» – образ внутрішньої боротьби ліричного героя.

У поезії «Де ви, вільні, незаказані...» образ дороги набуває ознак символу щасливого майбутнього, відтворюючи прагнення ліричного героя знайти шлях до вільного життя.

У вірші «Не полем чистим, що весною...» символом складної творчої долі митця постає образ стежки.

Стежка – це вузький, іноді важко доступний, коротший шлях до певного об'єкта. М. Чернявський для посилення цього образу подає епітет «тісна», який символізує творчий шлях ліричного героя. Схожий образ використовував у своїй поезії П. Карманський, де творчість митця характеризувалась «невпоганими стежками», що означало «не звернути на шлях, промощений товпою» [2, 112]. Таким чином, М. Чернявський і П. Карманський указують на складність як самого творчого процесу, так і нових шляхів у поезії.

Довготривалі пошуки самовираження, внутрішня боротьба породжують у ліричного героя М. Чернявського лише «журливі звуки». «Плач, стогін» стають домінантними мотивами його пісні. Поет уважає, що посилення суб'єктивного начала у творчості не принесе йому визнання. Метафори «спів глухо заніміє», «дух забуття розвіє» увиразнюють думку ліричного героя про нерозуміння суспільством його мистецтва. Основне призначення творчості М. Чернявський вбачає у збереженні духовності, яка дає насагу митцю і відгукується добром у серцях людей.

Іншим варіантом образу дороги в поезії М. Чернявського стає образ «малий прослідочок убогий». У «Вогнях» цей образ розкриває складну долю поета, хоча, порівняно з попередньою поезією, настрої цього вірша світліший:

«Обрав співця зрадливу долю...  
І як не важко в ній мені,  
Не кинусь в другу я неволю,  
Поки горять святі вогні!» [5, 160]

«Святі вогні» – символ митців-кумирів, на яких орієнтувався поет, завдяки яким і було обрано цю нелегку життєву дорогу. Цей образ М. Чернявського нагадує вогонь у вірші Лесі Українки «Досвітні огні». Обидва поети, використавши семантичне наповнення лексеми «вогонь», розкрили символічний образ першопрохідців у суспільному й культурному житті, які своєю силою волі, відвагою надихають інших людей до активного буття.

У своїх віршах М. Чернявський розкрив не лише зовнішні фактори, які зумовлювали життєву позицію поета, впливали на неї. Його



ліричний герой керується у виборі, в першу чергу, внутрішніми відчуттями. У ліриці М. Чернявського міфологема дороги інваріантна, служить для підсилення психологічного напруження у відтворенні духовного світу ліричного героя, розкриває процес самопізнання внутрішнього «я». Психологізація навколишнього середовища у поета суголосна національній міфології, що було характерно для модернізму.

#### Список використаних джерел

1. Голомб Л. Із спостережень над українською поезією XIX—XX століть : зб. ст. / Лідія Голомб. — Ужгород : Гражда, 2005. — С. 141—155.

**Л. КОРИВЧАК**

*Kherson*

#### FUNCTIONALITY MYTHOLOGIES OF ROAD IN LYRICS BY N. CHERNIAVSKY

*In the article the features image of road are investigated in the lyric poetry of M. Chernyavsky, lyric poetry by M. Chernyavsky is traced with works of poets-Romantics and Modernists.*

*Key words: mythology, road, lyric hero, Modernism.*

**Л. Д. КОРИВЧАК**

*г. Херсон*

#### ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ МИФОЛОГЕМЫ ДОРОГИ В ЛИРИКЕ Н. ЧЕРНЯВСКОГО

*В статье исследованы особенности мифологемы дороги в стихотворениях Н. Чернявского, раскрыты инвариантность и полифункциональность этого первообраза в творчестве писателя, прослежено типологическое родство лирики Н. Чернявского с произведениями поэтов-романтиков и модернистов.*

*Ключевые слова: мифологема, дорога, лирический герой, модернизм.*

*Стаття надійшла до редколегії 17.03.2015 р.*

УДК 821.161.2.09

**Д. Ю. ЛИМАН**

м. Київ

korot4ina.darya@yandex.ru

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ У РЕЦЕПЦІЇ ДМИТРА ДОНЦОВА

*Стаття присвячена дослідженню проблеми орієнтирів української літератури в рецепції Дмитра Донцова. У статті розглянуто поділ мислителем українства на «московфілів» та «європейців» – прихильників Сходу і Заходу. Виділено негативні процеси, що відбувались у літературному процесі 20-х років XX століття, та сконцентровано увагу на необхідності формування особливого напрямку розвитку української літератури.*

*Ключові слова: Дмитро Донцов, «європейці», літературний процес, література Окциденту.*

Українські митці 20-х років XX століття були поставлені перед вибором – Схід чи Захід, Росія чи Європа? Це призвело до того, що розгорнулася літературна дискусія, основним питанням якої став вибір напрямку розвитку української літератури.

У руслі цієї проблеми формується і широкий пласт есеїстики Дмитра Донцова, який у багатьох своїх працях робить акцент на культурній

2. Карманський П. Із збірки «За честь і волю» / П. Карманський // Розсипані перли : Поети «Молодої музи» П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, С. Чернецький, С. Твердохліб, О. Луцький, М. Рудницький : зб. / упоряд., авт. передм. та прим. М. М. Ільницький. — К. : Дніпро, 1991. — С. 46—265.
3. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : моногр. / Я. Поліщук ; 2-ге вид., доп. і перероб. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
4. Холлис Дж. Мифологемы: Воплощения невидимого мира / Дж. Холлис ; пер. с англ. В. Мершавки. — М. : Независимая фирма «Класс», 2010. — 184 с.
5. Чернявський М. Твори : в 2 т. / М. Чернявський. — К. : Дніпро, 1966. — Т. 1. Оригінальні поезії. Переклади. — 514 с.

приналежності українства. Він ставить перед собою низку запитань, на які намагається знайти відповідь. Одним із ключових моментів роздумів мислителя було запитання – «... як боронитися від того здичиння смаку, ідейного спрощення й зарозумілого нецтва, які приніс з собою большевизм на Україну?» [1, 230].

Мета нашої статті з'ясувати погляди Дмитра Донцова на проблему розгортання стосун-

ків української літератури із літературними процесами Сходу та Заходу. А також визначити, які шляхи для подолання цієї проблеми пропонує мислитель.

Запитання, поставлені Д. Донцовим, стосуються того, які культурницькі орієнтири мала обрати сучасна йому молодь. Оцінки Дмитра Донцова й у наш час не втратили своєї актуальності, оскільки, як слушно зауважує Сергій Квіт, «остаточне звільнення від москвоцентризму не відбулося в Україні посьогодні» [5, 61]. Праці Д. Донцова дають відповідь на питання, які стосуються вибору шляхів виховання молоді засобами національного мистецтва. Мислитель окреслив, творчість яких письменників – російських чи європейських – мала стати взірцем для нового покоління митців. Ці питання розглянув редактор «Вісника» у своїх працях «До старого спору», «Росія чи Європа», «Крок вперед».

Росія і Європа – два континенти, розділені цілими роками і кілометрами непорозумінь, які у свою чергу впливають на культурне та літературне життя. Дмитро Донцов наголошує, що «українці нарешті починають розуміти, що мають вибирати не між Росією та Європою, а між двома типами культур, двома засадами» [1, 231]. Це пов'язано із тим, що література реагує на зовнішні світові процеси, викликаючи відгомін у душах читачів незалежно від їх національної приналежності. Д. Донцов зауважує, що є світ емоцій, єдиний для всіх. Але розуміння цього світу відрізняється світоглядно, залежно від культурного середовища, з якого вийшов письменник. А таким середовищем насамперед є нація.

Європейська література – це література великої нації. Вона торкалася проблем всесвітнього значення, що допомагало їй зробити величезний крок уперед. Такі глибокі ідеї могла творити лише нація із напруженим і різнобарвним життям. А Росія не була такою, оскільки не мала найголовнішого – вільної індивідуальності, бо лише вільна індивідуальність може бути носієм ідеї.

У літературі Європи, «літературі Окциденту», дослідник віднаходить дух героїзму, який прагне лише перемоги. «... лише Окцидент виховує ту «фавстівську душу», що робить її паном світа. Лише на ній, на її світовідчужанні дозрівають великі історичні нації, великі умо-

вні рухи і великі літератури» [2, 254]. Література, яка перейнята духом пристосуванства та бездіяльності, не може явити світові жодної ідеї, яка б пройшла крізь віки. Виключно літературний процес великої нації зможе створити великого письменника. Звідси випливає логічне судження мислителя: якщо українська література прагне явити великих митців, то повинна на шляху свого розвитку орієнтуватися на великі нації.

Людина Заходу ж шукає причини своїх помилок лише всередині себе. «В західній літературі бунт – яскравий і сильний. В російській – трусливий і скритий» [3, 269]. Європа будить у нас бажання помститися за кривду, прагнення співпереживати бунтівникам. Росія ж – лише бажання жаліти самого себе.

Д. Донцов наголошує, що письменники Європи давали настанови не виказувати ні перед чим своєї слабкості. А саме такої риси не вистачає як українській, так і російській літературі.

Дмитро Донцов зводить усі свої роздуми про характер російської літератури до одного слова – антигероїчний. І дає цьому досить-таки розгорнуте пояснення: «Серед цих ідей нема ідеї величного – є ідея безпосередньо корисного, нема ідеї краси – є ідея «палезнава», нема ідеї сильного – є ідея маси, нема ідеї пориву і чину для чину – є страх життя, «грусть-таска» [3, 280]. Ідеолога українського націоналізму хвилює також питання можливого захисту від ідейного зубожіння, що приніс більшовизм на територію України.

Дмитро Донцов намагається розібратися в тому, що пропагують ці дві літератури. Висновок – однозначний: західна – волю, утвердження особистості, прагнення рухатись уперед і вгору, а східна – «деперсоналізацію», спокій без прагнень, без руху. Стара і нова російська література представила світові покру слабкаї людини перед зовнішніми силами, а також деспотичний соціальний устрій, як ідеальний, що в результаті призводить до скорення особистості, а далі – лише знищення індивідуума. Мислитель упевнений, що філософія «москалів», це філософія слабких духом. Культура може гідно розвиватися лише в атмосфері «суворого мистецького добору», а пролетарські автори 20-х років схильні були орієнтуватися виключно на власне примітив-

не мислення, що призводило до характерної російській літературі «одностайності».

Закономірним є й те, що серед українських письменників були й залишаються прихильники як одного, так і другого напрямку. Вражало дослідника те, що з літератур-сусідів наші автори брали в основному несуттєве, другорядне.

«Москвофіли» (так Д. Донцов називав прихильників східного напрямку розвитку літератури) засвоювали лише все зовнішнє, чужі думки, чужі форми. При чому засвоювалося це все бездумно, механічно, без докладання жодних творчих зусиль. «Наші «москвофіли» засвоювали східні ідеї рабськи, не творчо, не переробляючи їх для себе, не керуючи з цих ідей чогось органічного свого» [1, 233].

На противагу прихильниками Сходу, в Україні з'являється група прихильників Заходу (за визначенням Дмитра Донцова – «європейці»). Але й вони не далеко втекли від «москвофілів», засвоюючи лише найгірше від Європи. І називали вони це «правдивою Європою». Дмитро Донцов наголошував, що «європейці» стверджували: «...треба годитися з існуючим станом на західних землях в ім'я оборони перед «диким Сходом» [1, 234].

Мислитель зауважив, що «європейці» виключили зі своєї «ідеології» революцію. Захід їм відомий був лише в пристосуванні для людини, яка звикла протестувати виключно на сторінках преси. А це потворна карикатура на європеїзм. Д. Донцов слушно підмітив, що «наші «західники» перестерігали проти розпечення до націоналістичного жару національної свідомості; кожний спонтанний вибух зачисляли вони до бунтарства» [1, 236].

Не дивує есеїста те, що «європейці» прагнуть розвінчати культ Т. Шевченка. Причиною стає «емоційний характер його [Шевченка – Д. Л.] філософії» [1, 239]. Вони розцінюють цей вплив як шкідливий і тому закликають покінчити із культом Шевченка в існуючій на той час формі.

Але ця позиція «європейців» не зменшує інтерес дослідника, орієнтований на Захід. Цей напрям залишається для нього прерогативним у розвитку української літератури. «Бо від нього маємо підстави нашої культури, від нього концепцію особистості, родини, власності, авторитету...» [1, 239]. Порівнюючи

переваги Заходу і Сходу, мислитель визначає в Європі наявність стилю та форми, яка допоможе розвиватися українській літературі, у північного сусіда виявляє недостатність дисципліни та стилю. Саме тому, на думку дослідника, східний напрям не дасть змоги національному письменству збудувати власну гідну літературу.

Дмитро Донцов влучно висловився з приводу того, що запозичували «у сусідів» наші автори. «Наші «москвофіли» взяли з нього лише вузько провінціальний ідеал класового «добробуту», мертву скорлупу без ідеї. Наші «європейці» взяли з нього лише свій вузько провінціальний ідеал «порядку» та «ієрархії». Якщо ж наша література прагне виконати своє завдання, то повинна відійти від наслідування літератури Сходу і звернути свою увагу на культуру Окциденту. «Лише в літературі Заходу знайдемо не «грусть-тоску», а велику радість життя» [3, 282].

Дмитро Донцов закликав критично подивитися на сучасну йому літературу і звернути увагу на те, що є характерним для героїв нашої літератури. Вони є морально слабкими і прагнуть виправдати цю слабкість вадами суспільного життя. Їхнім гаслом було щось на кшталт: не ми такі – життя таке. Герої української літератури, на думку есеїста, – це люди, які без зовнішнього штурханця не зроблять і кроку. Вони мріють, але не спроможні втілити ці мрії в життя хоча б мінімально. «Мрії про будучність і повна нездібність здійснити ці мрії в теперішності, нездібність до акції, до творчої борні. Це люди без власної волі, що без принуки ззовні кроку не зробить» [3, 268]. Герої багато хочуть, але так нічого і не отримують, бо прагнення для оновлення світу панують у них лише в думках, а на ділі – порожній погляд.

Стає зрозумілим, що потрібно творити власну літературу на європейських засадах, раз і назавжди ідейно та політично розірвавши стосунки зі Сходом. «Єдиний рятунок для України – це зірвати культурний зв'язок з Росією і «йти в науку» до Європи» [2, 247]. Але слід зауважити, що Д. Донцов висловлює думку й про те, що українці повинні створити таку націю, для якої не буде страшним ані Схід, ані Захід, який прагне використати українську культуру у власних цілях.

Логічно, що втрата прагнення стати «паном» прирекла національну літературу на «безплідність». Українське суспільство глумилося над «жагою далекого й непевного будучого» [2, 250].

Саме це й призвело до того, що були зведені нанівець спроби у 20-тих роках внести зміни в існуючий лад. Не вдалося й якісно запозичити «урбаністичні мотиви й форми світового модернізму» [2, 252].

Для самостійного розвитку власної літератури необхідно «йти за своїм непереломним бажанням виявити своє національне обличчя» [2, 256].

Наші письменники припускалися величезної помилки. Вони нездатні були творчо осмислювати запозичене в Європи чи Росії. Жодна з ідей (східних чи західних) не отримала гідної переробки під потреби українського суспільства. Д. Донцов приходив до висновку, що українські письменники «намагаються насильно втиснути свій зміст в чужу форму» [1, 234]. Не мали письменники прагнення пропустити запозичені ідеали крізь призму власного національного світовідчуття. Найгіршим було те, що вони намагалися пристосувати своє власне до чужого, оскільки в них була відсутня віра в право творити національно ідентичну, оригінальну літературу.

Отже, не зважаючи на те, що Дмитро Донцов більше переваги надає літературі Європи, він закликає не копіювати Схід чи Захід, а, за-

позичивши образи та мотиви, творити власну, якісно нову та оригінальну літературу. Орієнтуватись необхідно на потреби доби та власної нації. Оскільки спрямованість на чужі ідеї призводить до кризи як літературної, так і духовної.

Не треба дивитись на Росію або Європу, «ми її знищимо, ми молодь, ми через кілька років будемо мати таку культуру, що не ми в Європи, а в нас Європа буде вчитися» [1, 241]. Ці слова виявились пророчими. Д. Донцову вдалося свого часу допомогти групі письменників підняти літературу на високий щабель розвитку, зробити її цікавою і здатною вибороти гідне місце в світовому літературному процесі. Саме питання нових літературних орієнтирів молодих митців, що діяли під пильним оком мислителя, ще потребує подальшого глибокого дослідження.

#### Список використаних джерел

1. Донцов Д. До старого спору // Літературна есеїстика / Дмитро Донцов. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 230—246.
2. Донцов Д. Крок вперед // Літературна есеїстика / Дмитро Донцов. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 247—264.
3. Донцов Д. Росія чи Європа? (До літературної суперечки) // Літературна есеїстика / Дмитро Донцов. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 265—283.
4. Донцов Д. Якою має бути література? / Дмитро Донцов. — Торонто, 1949. — 12 с.
5. Квіт С. М. Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет : монографія / Сергій Миронович Квіт. — К. : ВЦ «Київський університет», 2000. — 260 с.

**D. LYMAN**  
Kyiv

#### UKRAINIAN LITERATURE BETWEEN EAST AND WEST IN THE DMYTRO DONCOV'S RECEPTION

*The article is devoted to research of the problem of directions of Ukrainian literature in Dmytro Doncov's receptions. That is relevant for the modern Ukrainian literary process. As presently our literature, as well as in the last century, is at a crossroads between two directions - east and west.*

*Key words: Dontsov, «Europeans», literary process, literature of Oktsydent.*

**Д. Ю. ЛЫМАН**  
г. Киев

#### УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ В РЕЦЕПЦИИ ДМИТРИЯ ДОНЦОВА

*Статья посвящена исследованию проблемы ориентиров украинской литературы, основанной на взглядах Дмитрия Донцова. Это связано с тем, что нынешний литературный процесс в Украине по-прежнему находится на перепутье между двумя направлениями – Востоком и Западом. В статье проанализировано особенности развития украинской литературы 20-х годов XX века, ошибки современников мыслителя и его рекомендации относительно правильного выбора направления развития отечественной литературы.*

*Ключевые слова: Дмитрий Донцов, «европейцы», литературный процесс, литература Окциденту.*

*Стаття надійшла до редколегії 24.02.2015 р.*

УДК 821.161.2-343.09

**О. Д. МХИТАРЯН, С. А. ЯРЕМЕНКО**

м. Миколаїв

olga-mhitaryan@yandex.ua

## СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ-АНТИПОДІВ У «КАЗЦІ ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ» О. ЗАБУЖКО

*У статті досліджуються особливості літературної інтерпретації О. Забужко фольклорного та біблійного мотивів про братовбивство (сестровбивство) у «Казці про калинову сопілку». Розкриваються особливості художніх пошуків автора в процесі створення антагоністичних образів Ганни-панни й Оленки-зміючки.*

*Ключові слова: образ-антипод, казка, повість, міф, фемінізм, постмодернізм.*

Сучасна українська проза активно апелює до «архетипів» народного духу, міфологічно-фольклорного мислення, що є невичерпним джерелом для сюжето- та образотворення справжніх майстрів слова. Актуальність дослідження творчості О. Забужко як яскравого представника постмодерного дискурсу зумовлюється передусім тим, що в її творах репрезентовано новий тип героя-жінки, який, з одного боку, глибоко вкорінений в українську літературну традицію, а з іншого, містить численні семантичні складники, що надають йому новаторського звучання. «Переказана» О. Забужко, хоча й у межах фольклорно-міфологічних моделей, але на абсолютно новий лад «Казка про калинову сопілку», залишається відкритою структурою для оригінального прочитання.

Мистецьким доробком О. Забужко активно цікавляться вітчизняні й навіть європейські критики, які завдяки тонкому малюванню українською письменницею психічного світу героїнь називають її твори «сучасною класикою». Надзвичайно цікавий і складний, «найвиразніший текст української літератури ХХ століття» (Л. Скуратівський) «Казки про калинову сопілку» відомі вчені В. Агеєва, Я. Голобородько, Т. Гундорова, Н. Зборовська, А. Соколова інтерпретують із позицій феміністичної критики, психологізму, постструктуралізму, психоаналізу, архетипної критики та екзистенційної інтерпретації. Попри те, що загалом О. Забужко в рецепції сучасної критики постає як «письменниця, яка поетично сконцентрувала власне жіночий фаталізм, яка так іронічно «підставила» фемінізм у своєму першому романі і не перестає це робити далі,

стала символом українського фемінізму, що дискредитує традиційну жіночність» [5, 129], відкритим залишається питання про систематизоване теоретичне вивчення естетичних засад антагоністичних жіночих образів «Казки про калинову сопілку», що дають змогу автору закодувати цілу канву смислів, роздумів, ідей.

Мета статті – з'ясувати художні особливості інтерпретації жіночих образів-антиподів у «Казці про калинову сопілку» О. Забужко.

Оригінальна інтерпретація мотиву про калинову сопілку та архетипного образу Каїна в тексті «Казки про калинову сопілку» О. Забужко надає дослідникам широкий простір для різноаспектних студій. Переходячи безпосередньо до аналізу, підкреслимо, що повість-казку створено в постмодерний період, що значно ускладнює прочитання антагоністичних образів, адже «домінантою поетичного мислення стає історична асоціативність: усі змальовані події поети осмислюють, синтезуючи міфологічну спадщину, християнські мотиви, сучасну проблематику, активно залучаючи чужу творчість. Все це задля змалювання не зовнішніх проявів людського, а внутрішньої біографії особистості...» [8, 132].

«Казка про калинову сопілку», за визначенням Я. Голобородька, це – повість-притча, повість-міф, повість-метафора, виконана в «прафольклорному» річищі з використанням розкішного фольклористичного матеріалу-інструментарію. Цей міфологізований твір сповнений алюзій, символів, алегорій і просякнутий образно-філософськими струменями, у ньому вибудована ціла низка традиційних для фольклорних і міфологічних творів анти-

номій – два протилежні персонажі-іпостасі (Ганнуся й Оленка), два дещо протиставлених духовних центри (батьки – Василь і Марія), Каїн і Авель, Бог і Диявол тощо» [2, 20].

У художніх шуканнях автор «Казки про калинову сопілку» спиралася на архетипні образи усної народної творчості, адже сюжет твору суголосний із інваріантом казки про чарівну сопілку, де йдеться про перетворенням людської душі на дерево, та пов'язаний із конструюванням архетипного образу братовбивства (сестровбивства). Водночас у тексті твору чітко видно інтертекстуальне вкраплення окресленого інваріантом казки про сопілку поділу на дідову й бабину дочку – так Марія, мати Ганни-панни: «...сказала – як скибу одвалила: свашкуй, чоловіче, коло своєї дочки, а моїй дай спокій, – отак уперше було промовлено між ними те, що згодом, уже як дівчата повиростали, вчепилося бозна-звідкіль у вуличну про них гутірку навек – ні відшкребти, ні відмазати: дідова дочка й бабина дочка» [4, 71]. Відтак простежується аналогія з біблійним міфом про Каїна й Авеля, а в текст твору органічно вплітається народна легенда про двох братів на місяці – Каїна й Авеля, який підняв брата на вила: «...то брат брата підняв на вила, два брати було, Каїн і Авель, от Бог їх поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха...» [4, 66]. Оскільки, вибудовуючи наративну стратегію на засадах діалогізму, через відомі з дитинства жіночі архетипи письменниці створює власний текст, домінантною ознакою образотворчих засобів «Казки...» є їх інтертекстуальність.

У системі казкових образів твору дві сестри втілюють протилежні поняття, чим унаочнюють бінарну опозицію Добра і Зла у світі. Однак створена О. Забужко опозиційна пара «Ганна – Оленка» побудована на значно складнішому механізмі взаємодії. Адже Оленка-«зміючка» не є доброю, як у народних казках, а швидше, навпаки, злою. Ганна ж протистоїть не добру, а злу. Ворожнеча між сестрами спричинена різницею між цінностями пересічної, типової дівчини та гордовитої обраниці долі. Протистояння Ганни й Олени, як указує О. Карабльова, підсилюється ще й тим, що обидва імені були опоетизовані в українському фольклорі й мали досить усталену семантику. Так, найчастіше ім'я Ганни зустрічається

в народних піснях про подружню невірність: «Не я п'яний, горівочка п'яна», «Ой коло млина, млина зацвіла калина» та ін., Олени – в казках про прекрасну королівну та добру сестрицю-рятівницю [6, 82].

Ганна (панна) – старша дочка в родині Марії й Василя. «Вона вродилася з місяцем на лобі» [4, 56]. Мічена Богом дитина, неймовірна красуня, яка відмовляла кращим сільським парубкам, володіла містичним даром передбачення. Мати вірила в унікальність долі дочки, сподівалась, що краса і «міченість» донечки допоможе знайти їй своє кохання в образі прекрасного й заможного парубка. То ж із образом Ганни пов'язаний мотив винятковості героя, якого не розуміє оточення, через це вона самотня. Натомість героїня захоплюється власною красою, у неї висока самооцінка, що переходить у самозакоханість. При цьому героїня наділена й позитивними рисами: буває приязна до сестри, завдяки її праці процвітає сім'я, а Олена збирає придане.

Оленка (зміючка) – молодша донька в сім'ї, народилася кволюю, плаксивою. Батько за нею упадав, понад міру панькався, захищав від матері, вставав уночі до малої, співав пісень. Цей спів якимось так вразив Ганнусю, що вона з ревності відлупцювала Оленку й добряче дістала за це від матері. Мати не поклала особливої надії на молодшу дочку «...поганенька дитина, думалося часами Марії з жалем трохи матірнім, а трохи, хай Бог простить, і враженої гордині, надто як порівнювала її до старшої, котра ледь не з колиски показувала на красуню, і такою й зробилася вельми хутко...» [4, 62]. Важливо, що Оленка лише зовні відповідає ознакам етнічного стереотипу-персонажа дівчини покірної, працювитої, яку люблять батьки й сусіди, оскільки вона всіляко провокує сестру, виступає каталізатором її приспаної злості.

Сестри щодалі все більше не любили одна одну. Мала намагалася весь час вивести із себе Ганнусю, дратувала її, старша сестра біла молодшу. Стосунки між сестрами загострюються в процесі дорослішання обох. Якщо в дитинстві вони ділили лише батьківську любов, то з віком дівчата починають ділити між собою і любов та увагу чоловіків. Єдиним способом уникнути буденної жіночої участі для Ганнусі міг би стати монастир. І вона не раз

шкодувала, що цим шансом знехтувала. В ідеальній монастирській спільноті жінка мала шанси майже необмеженої реалізації своїх саме жіночих якостей, «адже в християнській громаді, – писала Джін Бетке Елштайн, – жінки стали громадянами. У тій новій спільноті жінок вітали, і вони поділяли норми, заняття й ідеали, що були її живою тканиною» [7, 265].

Стосунки Олени та Ганни – складні й суперечливі. Їх можна схарактеризувати як балансування на межі заздрості й наслідування. Абсолютно очевидно, що Олена заздрить красуні-сестрі, це підтверджують дитячі бійки й суперечки, в той же час вона прагне бути такою, як Ганна: «Дівувати вони з Ганнусею почали одночасно, – то й гаразд, розважив собі Василь, будуть укупі, то одна за другою наглядатиме, щоб, бува, якої дівочької халепи не приключилося, – довелось, правда, раніше, ніж гадалось, справляти чимало обновок, червоні сап'янці з кучерями, й плахту з сухозліткою, й кожушанку тулубчасту, ще й зі смушками, і ще до лиха всякого мотлоху, трохи чи не скриню, по правді кажучи, – сказитися можна, скільки то те бабство збавляє собі на убори!» [4, 76].

Конфлікт досягає апогею тоді, коли Оленка відповідає згодою на пропозицію Дмитра вийти заміж. Дмитро – найліпший з молодиків, з якими знайомі дівчата. Єдиний хлопець у батьків, родом з хутора, міг би стати гідною партією для старшої. Не досягши взаємності від Ганни, хлопець намагається згвалтувати дівчину. З цього часу Дмитро стає для Ганни особистим ворогом, а шлюб сестри з ним – зрадою. Залишившись серед людей, Ганна, вкотре повторивши досвід безлічі жінок, мусила переконатися, що її врода пробуджує лише чоловічу жадобу, провокує насильство як найпевніший (з погляду сильної статі) спосіб заволодіти жінкою. Як зауважила Симона де Бовуар, відколи жінка стала вільною, стосунки між двома статями набувають характеру боротьби, і «...жіноча спроба пробитися в чоловічий світ, здолати його герметичну неконтактність приречена, адже «чоловік-переможець» не потребує «жінки-переможця» [7, 266].

Це був сором. У душі Ганни застигла образа, потім усе гостріше їй хотілося помститися. Яюсь, повертаючись додому, знайшла красивий чоловічий пояс. Узяла додому, поклала під

подушку. Уночі якийсь приємний чоловічий голос сказав, щоб повернула пояс, а як не оддасть, то мусить стати його дружиною. Вирішила, що то і є її доля. У рамках традиційного сюжету О. Забужко втілює цілком постмодерну ідеологію: переступання межі норм соціуму, християнського закону – усе це наявне в «Казці про калинову сопілку». Неземний Коханець дарував Ганні увесь світ, і це відчуття скидалося на власне обезсмертнення в пісні, якою бажала стати. Демонічна природа творчості й ніцшеанські ідеї про те, що християнський Бог – Бог слабких, обрамляють цей поєдинок добра та зла вдуші Ганни, яка гадає: «Чому цей світ мав би належати Оленці?» [4, 104].

Розв'язка повісті-казки характеризується надзвичайною трагічністю та дидактизмом. У неділю Ганна запропонувала Оленці піти до лісу прогулятися. Та погодилася, і Ганна її там зарізала. Повернулася надвечір сама не своя, на питання, де сестра, говорила, що не знає. Чоловіки шукали Оленку в лісі, але так і не знайшли. Ганна збожеволіла, лежала мовчки на печі вагітна. Зрештою, жодна з сестер не знайшла свого щастя, ні улюблениця матері, красуня Ганна, ні татова донечка Олена.

Отже, жорстке протистояння образів головних героїнь Ганни й Оленки повісті-казки про калинову сопілку, що спирається на переосмислення фольклорного й біблійного мотиву та вибудовується за чітким феміністичним каноном, дає змогу письменниці порушити перед читачем важливі морально-філософські проблеми, пов'язані з призначенням людини на землі; свободою вибору між добром і злом; взаєминами особи й суспільства; заздрістю та гординою; впливом суспільної думки на вчинки особи; важливістю сімейного виховання.

Виявлені на рівні сюжетної організації «Казки про калинову сопілку» О. Забужко художні особливості інтерпретації жіночих образів-антиподів дозволяють вбачати перспективу дослідження у вивченні значення інших складників естетичної структури твору для творення означеної антиномії.

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеева. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
2. Голобородько Я. Психологічні натюрморти Оксани Забужко. Про збірку «Сестро, сестро» / Ярослав Голобородько // Українська мова та література. — 2005. — Число 15. — С. 20—25.

3. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі / Оксана Забужко // Українська мова та література. — 2003. — № 10 (314). — С. 3—11.
4. Забужко О. Казка про калинову сопілку // Забужко Оксана. Сестро, сестро : Повісті та оповідання / Оксана Забужко. — К. : Факт, 2004. — 240 с.
5. Зборовська Н. Повість «Я, Мілена» О. Забужко у «феміністичному» дзеркалі // Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. — Львів : Літопис, 1999. — С. 127—133.
6. Карабьова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко / О. Карабьова // Слово і час. — 2003. — № 7. — С. 76—83.
7. Радько Г. Архетипи та екзистенціали в «Казці про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Ганна Радько. — С. 263—269. — Режим доступу : [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAG\\_E\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Fils\\_2013\\_16\\_33.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAG_E_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Fils_2013_16_33.pdf).
8. Соколова А. Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Алла Соколова // Фольклористичні зошити. — Ч. 12. — 2009. — С. 131—145. — Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18162/08Sokolova.pdf>.

**О. МКХИТАРИАН, S. YAREMENKO**

*Mykolaiv*

### **SPECIFICITY ART MODELING IMAGES OF ANTIPODES IN «THE TALE OF KALYNA FLUTE» BY O. ZABUZHKO**

*The article examines the characteristics of literary interpretation by O. Zabuzhko folklore and biblical motives of fratricide in «The Tale of Kalina Flute». The peculiarities of the author's artistic are quested in the creation of antagonistic images of Anna-Panna and Alenka-Zmiyuchki.*

*Key words: image-antipode, feminism, tale, story, myth, Postmodernism.*

**О. Д. МХИТАРЯН, С. А. ЯРЁМЕНКО**

*г. Николаев*

### **СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ОБРАЗОВ-АНТИПОДОВ В «СКАЗКЕ О КАЛИНОВОЙ СВИРЕЛЕ» О. ЗАБУЖКО**

*В статье исследуются особенности литературной интерпретации О. Забужко фольклорного и библейского мотивов о братоубийстве (сестроубийстве) в «Сказке о калиновой свирели». Раскрываются особенности художественных поисков автора в процессе создания антагонистических образов Анны-панни и Аленки-Змиючки.*

*Ключевые слова: образ-антипод, феминизм, сказка, повесть, миф, постмодернизм.*

*Стаття надійшла до редколегії 14.02.2015 р.*

УДК 821.111

**Т. В. НАСАЛЕВИЧ**

м. Мелітополь

[nasalevich.73@mail.ru](mailto:nasalevich.73@mail.ru)

## **ФЕНОМЕН ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ РОМАНУ Т. ГАРДІ «ТЕСС ІЗ РОДУ Д'ЕРБЕРВІЛЛІВ»**

*Стаття присвячена дослідженню феномену образу головної героїні роману Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів». Здійснено спробу діахронічного аналізу образу головної героїні роману. Досліджено фази розвитку образу головної героїні.*

*Ключові слова: вікторіанський роман, жіноча тема, трансформація образу.*

Англійська література XIX століття і, передусім, вікторіанський роман по праву вважаються однією з найзначніших сторінок історії європейської літератури, що викликають постійний науковий інтерес: письменники-вікторіанці, одночасно спираючись на традиції попередників і розробляючи нові теми, мотиви і прийоми, збагатили англійську реалістичну прозу, їх твори стали фундаментом для найва-

жливіших відкриттів англомовної літератури XX століття. При цьому немає сумнівів у тому, що одна з цих ролей у становленні вікторіанського роману і ширше – реалістичної естетики – належить Томасу Гарді. Його переконаність у необхідності зміни ідеологічних настанов доби, громадського устрою, традиційних сімейних норм та принципів, готовність до затвердження нових соціокультурних акцентів знай-



шли цілком закономірне й адекватне вираження в його художній творчості.

Жіноча тема є однією з домінантних у літературному процесі Англії доби вікторіанства (1837–1901 рр.). І хоча певні кроки в розробленні і науковому осмисленні цієї проблеми зарубіжними і вітчизняними літературознавцями вже зроблені, з'ясування характерних особливостей відображення жіночої теми в творчості письменників заслуговує спеціального розгляду. На думку Н. В. Шиминої, необхідний багатоаспектний розгляд художньої інтерпретації жіночої теми в русі літератури, треба виявити характер еволюції художньої концепції особи жінки в її історико-літературному розвитку, дослідити зміни місця в сім'ї і суспільстві в літературно-художній практиці Великобританії [2].

Дослідженням та аналізом роману Томаса Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» займалися такі зарубіжні вчені, як Л. Девід Сесил (L. David Cecil), Л. Джонсон (L. Johnson), Д. Г. Лоуренс (D. H. Lawrence), В. Вулф (V. Woolf) та інші. На відміну від західного літературознавства, вітчизняне налічує невелику кількість робіт, присвячених романній творчості Т. Гарді. Н. М. Демурова, Т. Г. Покровська, Л. А. Смикалова, Ю. М. Кондратьєв, М. В. Урнов та О. А. Федоров відносять Гарді до критичних реалістів, відзначаючи насичення його романів глибоким соціальним змістом. Н. П. Михальська розглядає своєрідність його творчого методу й акцентує увагу на темі фатуму. С. В. Коршунова відходить від думки про зв'язок концепції трагічного у Гарді і соціальних умов життя в Англії в кінці XIX століття, називає риси міфопоетичної свідомості письменника.

Мета цієї роботи – здійснити діахронічний аналіз феномену образу головної героїні роману Томаса Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів».

«Тесс із роду д'Ербервіллів» – історія недовгого життя простої селянки, милої і привабливої жінки, зганьбленої і занепащеної. У чому ж полягає феномен зображення цієї жінки? Гарді одним із перших письменників того часу показав слабкість норм моралі стосовно жінки. Він змусив по-новому подивитися на жінку, яка скоїла «гріх» не за своєю волею. Роман має свій підзаголовок: «Чиста жінка, правдиво зображена». Послідовно, фаза за фазою – у книзі їх сім, сім періодів в особистій

долі героїні, – простежує автор розвиток подій і духовну еволюцію Тесс, виявляючи причини її трагедії [1, 16].

Тесс – весела, скромна, ніжна дівчина з Блекмурської долини, коли читач уперше зустрічається з нею – на сільському святі Травневого дня:

«She was a fine and handsome girl – not handsomer than some others, possibly – but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape. She wore a red ribbon in her hair, and was the only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment» [3].

Прихильність автора роману до головної героїні відчуваємо навіть в описі портрета Тесс:

«Phases of her childhood lurked in her aspect still. For all her bouncing handsome womanliness, you could sometimes see her twelfth year in her cheeks, or her ninth sparkling from her eyes; and even her fifth would flit over the curves of her mouth now and then» [3].

Тесс – проста сільська дівчина, але дуже розумна. Цим вона різко відрізняється від своїх простодушних батьків, які посилають її по допомогу до уявного багатого родича:

«Simple Tess Durbeyfield stood at gaze, in a half-alarmed attitude, on the edge of the gravel sweep. Her feet had brought her onward to this point before she had quite realized where she was; and now all was contrary to her expectation» [3].

Із початку Тесс відчула, що цей задум батьків буде згубним для неї. У неї були інші мрії, які вона не змогла здійснити через забобони:

«Having at last taken her course Tess was less restless and abstracted, going about her business with some self-assurance in the thought of acquiring another horse for her father by an occupation which would not be onerous. She had hoped to be a teacher at the school, but the fates seemed to decide otherwise. Being mentally older than her mother she did not regard Mrs Durbeyfield's matrimonial hopes for her in a serious aspect for a moment. The light-minded woman had been discovering good matches for her daughter almost from the year of her birth» [3].

Мати Тесс навіть не захотіла дізнатися про нового родича, до якого відправила доньку. Батьки подумали про це надто пізно:

«...if 'twere the doing again, I wouldn't let her go till I had found out whether the gentleman is really a good-hearted young man and choice over her as his kinswoman» [3].

Здавалося б, немає місця для трагічного конфлікту. Але саме ця властивість, небажання Тесс поступитися своєю правотою, піти на поступки, що хоч би їй обіцяють вигоду, надають їй становищу особливого драматизму. Вона не хоче примушувати д'Ербервілля одружуватися з нею – адже вона його не кохає:

«I suppose – because I don't love you» [3].

Вона не може послухатися поради матері і збрехати Енджелу, щиросердо розповідаючи йому все, вірячи в нього і його почуття.

З цієї миті розпочинається трагедія героїні – увесь її життєвий шлях складається з поневірянь. Тесс тяжко переживає своє «падіння»:

«...her views of life had been totally changed for her by the lesson. Verily another girl than the simple one she had been at home was she» [3].

Її скорбота і пригніченість посилюються через відсутність незалежного судження і протесту: лише сумтно в ній пробивається сумнів, думка про несправедливість, незаслужене покарання за «гріх», про який вона й не мислила, якого сторонилася.

Але Тесс віднаходить у собі сили відродитися після підступного вчинку Алека д'Ербервілля:

«In the course of a few weeks Tess revived sufficiently to show herself so far as was necessary to get to church one Sunday morning. She liked to hear the chanting – such as it was – and the old Psalms, and to join in the Morning Hymn. That innate love of melody, which she had inherited from her ballad-singing mother, gave the simplest music a power over her which could well-nigh drag her heart out of her bosom at times» [3].

Люди в церкві, куди вона пішла після того, як почала отямлюватися після народження дитини, не прийняли її:

«The people who had turned their heads turned them again as the service proceeded; and at last observing her they whispered to each other. She knew what their whispers were about, grew sick at heart, and felt that she could come to church no more» [3].

Героїня знаходить спокій тільки у спілкуванні з природою:

«On these lonely hills and dales her quiescent glide was of a piece with the element she moved in. Her flexuous and stealthy figure became an integral part of the scene. At times her whimsical fancy would intensify natural processes around her till they seemed a part of her own story. Rather they became a part of it; for the world is only a psychological phenomenon, and what they seemed they were» [3].

Потреба бути корисною і незалежною приводить її на польові роботи, і тут, серед трудівників, починають розсіюватися її моральні прикраси, вона психологічно відновлюється і вже здатна спокійно дивиться в очі людям:

«The past was past; whatever it had been it was no more at hand. Whatever its consequences, time would close over them; they would all in a few years be as if they had never been, and she herself grassed down and forgotten» [3].

Коли нужда і забобони слабнуть, життя, що пульсує в Тесс, розквітає, зігрите надією. За короткий час героїня роману перетворюється з наївної сільської дівчини на зрілу жінку:

«Almost at a leap Tess thus changed from simple girl to complex woman. Symbols of reflectiveness passed into her face, and a note of tragedy at times into her voice. Her eyes grew larger and more eloquent. She became what would have been called a fine creature; her aspect was fair and arresting; her soul that of a woman whom the turbulent experiences of the last year or two had quite failed to demoralize» [3].

У Тесс розквітає світле, піднесене почуття. Перед читачем виникає поетичний образ сільської дівчини, доярки на молочній фермі Телботейс. Тесс щиро покохала Енджела і виїшла за нього заміж, але коли той довідався про її минуле, то відмовився від неї. В очах Енджела вона стала іншою людиною, і він не зміг пробачити їй цього перетворення. Коханий Тесс із символічним ім'ям Енджел (Angel – «ангел») виявляється ангелом черстої чесноти:

«O Tess, forgiveness does not apply to the case! You were one person; now you are another. My God – how can forgiveness meet such a grotesque – prestidigitation as that!» [3] – вигукує Енджел. Але насправді він побачив лише зовнішнє – нав'язану суспільством мораль, не розуміючи того, що Тесс зберегла свою душевну чистоту. Він вважав, що героїня прикида-

лася й обманювала, тимчасом як Тесс не здатна на обман, вона просто щиро вірила в кохання, здатне все зрозуміти і пробачити [2, 217]. Енджел не побачив душевну красу і чистоту дівчини. Він довірився не своїм почуттям, а законам суспільства того часу, тому покинув свою дружину і поїхав до Бразилії.

Після того, як героїня розлучається з чоловіком, вона переживає численні негаразди. Розвіюються наївні уявлення героїні, міцніє в ній відчуття свободи, вимога справедливості. Змучена, знову спокушена тим, хто заподіяв їй стільки зла, Тесс стає, до того ж, і мимовільною причиною нещастя близьких їй людей і заради них іде на фатальну жертву. Проте вона не може зрадити собі, тому, що робить її чистою жінкою, і в пориві обурення і відчаю вбиває спокусника, побачивши в ньому причину всіх бід свого занепащеного життя. Наприкінці роману і Тесс буде страчено.

Отже, Тесс – персонаж трагічний. Проте ні пристрасть, ні вольове спрямування, що ламає перешкоди, зіштовхує суперечні інтереси, не володіють нею. Душевна чистота – приваблива і нешкідлива властивість – ось її пафос. Вона готова страждати, покірливо переносити поневіряння долі, займатися найважчою роботою, терпіти кепкування:

«Pedigree, ancestral skeletons, monumental record, the d'Urberville lineaments, did not help Tess in her life's battle as yet, even to the extent of attracting to her a dancing-partner over the heads of the commonest peasantry. So much for Norman blood unaided by Victorian lucre» [3].

Героїня Т. Гарді розуміє, що в житті може покласти тільки на себе, що допомогу їй чекати нізвідки.

**T. NASALEVICH**  
*Melitopol*

#### MAIN HEROINE IMAGE PHENOMENON IN THE NOVEL OF T. HARDY «TESS OF THE D'URBERVILLES»

*The article is devoted to the investigation of the main heroine image phenomenon in the novel «Tess of the d'Urbervilles». The attempt of the diachronic analysis of the main heroine image is made. The phases of the main heroine image development are under research.*

*Key words: Victorian novel, feminine theme, image transformation.*

**T. В. НАСАЛЕВИЧ**  
*г. Мелітополь*

#### ФЕНОМЕН ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РОМАНА Т. ГАРДИ «ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ»

*Статья посвящена исследованию феномена образа главной героини романа Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей». Осуществлена попытка диахронического анализа образа главной героини романа. Исследованы фазы развития этого образа.*

*Ключевые слова: викторианский роман, женская тема, трансформация образа.*

Як видно, в романі «Тесс із роду д'Ербервіллів» загибель доброго начала, краси, людяності – не епізод. Тесс – жертва відчайдушного спокусника, приречена стати жертвою назавжди: такий закон – влада грубих і цинічних обставин, що схвалюють зло, на яке привілейована посередність поглядає поблажливо. Від відчаю і безвиході героїня йде навіть на вбивство [1, 327].

Протягом роману його головна героїня змінюється, як змінюється й її перцепція світу. У першій фазі твору Тесс постає перед читачем щирою безтурботною дівчиною, яка протягом життя перетворюється на серйозну жінку, сприймаючи смерть в останній фазі роману як своє визволення.

Тесс має високі моральні принципи, вона суттєво різниться від жінок тієї доби своїм світоглядом. У цьому й полягає феномен зображення образу Тесс.

Перспективою подальшого дослідження, на нашу думку, може бути лінгвостилістичний аналіз образу головної героїні вказаного роману Т. Гарді.

#### Список використаних джерел

1. Гарди Т. Избранные произведения : в 3 т. / Томас Гарди ; пер. с англ. ; сост. и вступ. ст. Н. Демуровой. — М. : Худож. лит., 1988—1989. — Т. 1. — 1988. — 637 с.
2. Женская проблематика в викторианском романе 1840–1870-х годов: Джейн Остин, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот [Электронный ресурс] / Н. В. Шимица. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/zhenskaya-problematika-v-viktorianskom-romane-1840-1870-kh-godov-dzhein-osten-sharlotta-i-em>.
3. Hardy T. Tess of the d'Urbervilles [Электронный ресурс] / Thomas Hardy. — Режим доступа : <http://www.literaturepage.com/read/tess-of-the-durbervilles.html>.

УДК 82.09:7.041

О. О. НІКОЛОВА

м. Запоріжжя

anikolova@ukr.net

## ТИПОЛОГІЯ ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

*У статті доводиться доцільність диференціації псевдоморфних персонажів як окремого предмета літературознавчих досліджень. Виділяються принципи типологічної класифікації інваріантів псевдоморфних персонажів. Указується на перспективи її висвітлення з позицій компаративістики шляхом поєднання контактано-генетичного і типологічного методів аналізу.*

*Ключові слова: псевдоморфні персонажі, типологія, бінарні антиномії, компаративістика.*

Невідповідність істинного і видимо-рецептивного – одна з «вічних» тем у художній творчості багатьох народів. Розгляд цього матеріалу доцільно здійснювати на різних рівнях – від детермінант і загальних тенденцій функціонування до специфіки образно-мотивної реалізації в межах певних національно-жанрових традицій. Детальний аналіз останнього аспекту, в свою чергу, відкриває перспективи досліджень окремих різновидів персонажів, спільною визначальною ознакою яких є псевдоморфність (від давньогрец. «псевдо» – «обман», «вигадка», «помилка» і «морфе» – «форма»), тобто тимчасова «несправжність», створена внаслідок порушення відповідності між їх сутністю та її вираженням: вони видають себе за інших / сприймаються як такі.

Псевдоморфність виникає в результаті підміни справжнього примарним і має наслідком створення ілюзії для широкого загалу, обмеженого кола осіб, окремого суб'єкта. Вона завжди є явищем неприродним і перехідним, а не вродженим чи перманентним.

Закономірно, що більшість псевдоморфних персонажів – постаті гротескні. Проте сфера гротеску ними не вичерпується і є набагато ширшою: вона включає також образи, засновані на органічному поєднанні протиріч різного рівня, позбавлених семантики удаваності, несправжності, а отже, не належних царині псевдоморфності. Маються на увазі прецеденти суперечливої контамінації формальних (тваринно-антропні химери), змістових (трагічно-комічні протагоністи) або навіть формально-змістових (прекрасно-потворні персонажі з зовнішньо-внутрішньою дисгармонійністю) ознак.

Для характеристики феномену псевдоморфності, звертаючи увагу на деякі способи його вираження (рольові імітації, пародійні дублювання, примарні уподібнення) в міфах, ритуалах, архаїчних мімічних дійствах, античній літературі, О. Фрейденберг несистематично використовує оказіоналізм «псевди»: «пригадайте підставних осіб і всю низку цих «псевдів»... те саме без себе самого, те саме без його сутності» [7, 15]; «Які б вони не мали згодом відомі імена в якості шарлатанів і чарівників, вони становили собою безособових «псевдів» [6, 290].

Вирішення питання можливості і доцільності перенесення цієї лексеми з індивідуально-авторського в загальнонауковий контекст передбачає врахування кількох факторів: прецедентів збагачення термінологічного арсеналу літературознавства за рахунок новоутворених визначень, критеріїв обґрунтування цих процесів і вимог щодо оформлення таких неологізмів.

Відкритість понятійної галузі науки про художню творчість доведена численними випадками її поповнення («ліричний герой» Ю. Тинянова, «традиційні сюжети та образи» А. Нямцу, «жанрова модальність», «жанрова матриця» Б. Іванова тощо), пов'язаними завжди з відсутністю чіткої номінації явища, поширення і значущість якого доводиться дослідником. Саме необхідність заповнення категоріальної лакуни спонукає до введення дефініції з метою позначення окремого кола персонажів, що жодного разу не ставали основним предметом наукової уваги як співвідносні структурно-семантичні варіанти.

Проте запропонована О. Фрейденберг лексема дещо абстрактна і для первісних темати-

чних презентацій потребує доповнення вказівкою на «формальний фактор» фальсифікації («морфе») і рівень функціонування («персонажі»). Така семантична конкретизація є особливо значущою в заголовку, натомість у межах самого дослідження для зручності може бути використаний також скорочений варіант – «псевди». Широке змістове поле і відносна оціночна нейтральність цього формулювання дозволяє застосовувати його одночасно до найрізноманітніших персоніфікацій псевдоморфності: псевдоправителів (самозванців) і псевдобідняків, псевдочоловіків і псевдожінок (травесті-персон), псевдогероїв і псевдонаречених, псевдомудреців і псевдодурників і под.

Ураховуючи багатство матеріалу, слід зазначити, що, очевидні, з одного боку, проблема його систематизації (типологічної класифікації), здійсненої лише на основі надбань компаративних студій чималого культурно-літературного контексту в планах синхронії та діахронії, а, з іншого, – необхідність розроблення питань шляхів його розповсюдження, подібностей і специфіки конкретизації, трансформації.

Водночас можливість створення такої типології свідчить на користь визнання традиційності й універсальності досліджуваного явища – надійних запорук перспективності застосування для його вивчення порівняльно-літературного аналізу.

Потреба визначення основних теоретико-методологічних концепцій компаративістики, потенційно перспективних для розгляду типології псевдоморфних персонажів, обумовлена відсутністю спроб її системного висвітлення з позицій порівняльного літературознавства. Вирішення питання вимагає пошуку найбільш відповідного природі самого явища дослідницького інструментарію, виробленого й апробованого на матеріалі подібних йому феноменів.

Мета пропонованої статті – визначити теоретико-методологічний ґрунт досліджень типології псевдоморфних персонажів.

Під терміном «типологія», що набуває поширення у філологічних науках у 60-х рр. ХХ ст. [3, 565], розуміється «вид наукової систематизації, класифікація чогось за спільними ознаками» [4, 666].

Незважаючи на те, що досить часто терміни «типологія» і «класифікація» використовуються як синонімічні, між ними існує певна різниця. Друге поняття змістовно ширше, ніж перше: класифікація може бути створеною на основі типологічних засад (типологічна класифікація, типологія) або ж ні (у випадках, коли в її основу покладено поліаспектні критерії несистемного характеру).

Для правильного розуміння сутності типології А. Волков пропонує враховувати той факт, що типологічні варіанти одного феномену мають виокремлюватися, зіставлятися і розрізнятися «за певними диференціальними ознаками (ДО)» [3, 565], які «встановлюються шляхом виділення опозицій» (визначене М. Трубецьким в «Основах філології», це поняття є похідним від запропонованого членами Празького лінгвістичного гуртка терміна «Gegensatz») [3, 565].

Ураховуючи обов'язковий для будь-якої типологічної класифікації принцип систематизації складових через виділення структурно-опозиційних ознак, об'єднання / розмежування псевдів доцільно здійснювати на основі співвіднесеності їх сутності та її формального вираження / сприйняття з асоціативними дериватами бінарних антиномій: ієрархічної пари «верх – низ» (у різних аспектах – соціальної статусності, гендерної ролі, системи морально-інтелектуальних цінностей та ін.) і симетричного протиставлення «свого – чужого»: на рівнях антропності (від. давньогр. *anthrōpos* – «людина»), вітальності (від. лат. *vitalis* – «життєвий», «прижиттєвий»), родинно-етнічної приналежності тощо.

Структурно-семіотична методологія дозволяє продемонструвати універсальну сутність псевдів, зокрема, і мистецтва в цілому, визначених бінарним загальнолюдським мисленням, тим самим указуючи на потужний потенціал застосування для порівняльного аналізу таких персонажів типологічного підходу компаративістики (його «психологічного» вектору).

Типологічний метод починаючи з 50-х рр. ХХ ст. (умовно – від «революційного» виступу Р. Веллека і доповідей його прибічників на II Конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства [5, 112–195]), і до сьогоднішнього дня активно використовується вченими.

При всьому багатстві спроб осмислення виникнення типологічних подібностей більшість гіпотез пов'язана з визнанням вирішальної ролі двох основних факторів – історичного і психологічного. В одному випадку мова йде про детермінованість подібних явищ у мистецтві різних народів формуванням подібних обставин їх суспільного буття та ознак колективної свідомості в процесі соціокультурного розвитку. В іншому – про існування надіндивідуальних і позачасових психологічних категорій, загальнолюдської подібності мислення й уявлень.

Указуючи на перспективність типологічних студій у діахронічному і наднаціональному аспектах [8, 265], М. Храпченко наголошує на потребі урахування «особливостей структурного характеру» [8, 272] і «спільності світоглядних позицій» [8, 265], розгляду структурних феноменів у суспільно-історичному плані [8, 275], затверджуючи тим самим «соціо-структурний» [8, 275] принцип типологічних досліджень.

На наш погляд, саме таке органічне поєднання методології структуралізму, з одного боку, і «типологічно орієнтованого» детермінізму, з іншого, є перспективним для дослідження псевдоморфних персонажів у компаративному аспекті, оскільки дозволяє уникнути спрощеного розуміння природи цього явища: не лише створити його класифікацію, але й показати специфіку трансформації її складових у конкретному історико-національному контексті, продемонструвавши, в такий спосіб, типологічні подібності не тільки загальнолюдського, а й соціокультурного генезису.

Незважаючи на різноманітність псевдів, їх типологічні різновиди об'єднує інверсійна природа: належні до одного ціннісного полюсу, вони формально переходять на інший, протилежний, не змінюючи при цьому власної сутності. Їх поява супроводжується руйнацією норм у різних галузях буття, вивертанням назовні наявного порядку задля його подальшого відновлення в якісно іншій формі. Цим пояснюються непоодинокі випадки поєднання ознак типологічних варіантів в образі одного персонажа, а також їх близькість до карнавальної стихії з характерною для неї «логікою зворотності» [1, 4].

Неабияке значення для досліджень типології псевдоморфних персонажів має «карнавальна» концепція М. Бахтіна: вчений виокремлює феномен статусно-рольової рокировки в межах ієрархії «верх – низ» як ізоморфну мотивно-образну складову доробків письменників різних країн, характеризує процеси «карнавалізації» художньої творчості. Його відкриття сприяють усвідомленню символічної сутності псевдоморфних персонажів, підстав для їх типологічної класифікації, зв'язку з «карнавалізованою» літературою та її жанрами.

При цьому різниця між «карнавальністю» і «псевдоморфністю» полягає в необмеженості останньої інверсійними процесами в ієрархічній вертикалі (включенням у її сферу симетричної горизонталі «свій» – «чужий»), амбівалентною сміховою стихією, з одного боку, і ширшою образно-нарративною реалізацією першої – з іншого (до карнавальних належать також мотиви, позбавлені семантики несправжності, типи дурника, блазня тощо).

Спектр потенційно придатних для компаративного аналізу типології псевдоморфних персонажів національно-історичних контекстів є досить широким, практично необмеженим у часі й просторі. Це пов'язано, з одного боку, з їх міжнародною «популярністю», зумовленою знаковістю, що зримо відображає типологічну близькість різних культур.

З іншого боку, необхідно враховувати тісний генетичний зв'язок численних варіантів псевдоморфних персонажів із міфами, фольклором (показовими в цьому плані є, наприклад, тип псевдогероя, мотив чарівної метаморфози тощо) і визначеними жанровими канонами (комедії, авантюрного роману, пікарески та ін.).

Розгляд конкретних особливостей варіативної конкретизації псевдів і пов'язаних із ними сталих мотивів на тлі традиції використання є показовим для вивчення процесів культурних діалогів, загальнонаціональних тенденцій звернення до спільних першоджерел (міфу, обряду, карнавальної традиції, фольклору тощо) і неприпустимим без апробації інструментарію контактено-генетичного підходу компаративістики.

Саме визначення «контактно-генетичний підхід» поєднує два теоретико-методологічні аспекти розгляду міжкультурних відносин і

взаємодій (іноді говорять окремо про «контактний підхід» і «генетичний підхід»). У першому випадку розглядаються різні за походженням феномени: «зв'язки між явищами на основі культурних взаємодій, «впливів» або «запозичень» [2, 7]. У другому – увага зосереджується на фактах звернення до однієї культурної скарбниці («явища як результат їх генетичної спорідненості й наступних історично зумовлених розходжень» [2, 7]). При цьому визначальним є не самий факт генетичної спорідненості явищ, а обрані орієнтири рецепції, рівень її усвідомлення, часова дистанція та сутність об'єднувального начала.

Використання генетичного підходу в процесі дослідження псевдоморфних персонажів різних національних літератур на рівнях синхронії й діахронії дозволяє не лише окреслити коло пріоритетних джерел, з яких черпають матеріал письменники (таким чином визначивши найбільш значущі з точки зору формування відповідної традиції фактори), але й показати певну спорідненість псевдів. Остання ж, у свою чергу, є свідченням на користь доцільності об'єднання таких різноманітних, на перший погляд, образів у межах одної типологічної класифікації під загальною номінацією.

Отже, питання типології псевдоморфних персонажів доцільно розглядати з позицій компаративістики: створення відповідної

класифікації потребує використання теоретико-методологічного арсеналу структуралізму, а пошук відповідей на питання джерел поширення, причин «популярності» псевдоморфних персонажів, подібностей / специфіки їх функціонування в межах обраного для висвітлення національно-історичного діапазону вимагає раціонального поєднання положень типологічного і контактено-генетичного підходів, адаптації до потреб компаративного аналізу інструментарію розвідок М. Бахтіна (його «карнавальної» теорії).

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.
2. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса / В. М. Жирмунский. — М. : Изд-во АН СССР, 1958. — 145 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
4. Словник іноземних слів. — К. : Наука, 1974. — 775 с.
5. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; ред. Д. Наливайко. — К. : Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — 488 с.
6. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. — М. : «Восточная литература» РАН, 1998. — 798 с.
7. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг; публ. Ю. М. Лотмана // Труды по знаковым системам. 6. — Тарту, 1973. — С. 490—497.
8. Храпченко М. Б. Типологическое изучение литературы // Собрание сочинений : в 4 т. — М. : Худож. лит., 1981. — Т. 3. — С. 258—295.

**О. НИКОЛОВА**  
Запоріжжя

#### TYPOLOGY OF PSEUDOMORPHIC CHARACTERS: THEORETIC-METHODOLOGICAL ASPECTS OF STUDY

*In this article we prove the advisability of differentiation of pseudomorphic characters as a subject of literary research. We allocate the principles of typological classification of pseudomorphic characters. We indicate the prospects for its comparative study and the necessity to connect typological and contact-genetic methods for the comparative analysis of the typology of pseudomorphic characters.*

*Key words: pseudomorphic characters, typology, binary antinomy, Comparative.*

**А. А. НИКОЛОВА**  
г. Запорожье

#### ТИПОЛОГИЯ ПСЕВДОМОРФНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

*В статье доказывається целесообразность дифференциации псевдоморфных персонажей как отдельного предмета литературоведческих исследований. Выделяются принципы типологической классификации инвариантов псевдоморфных персонажей. Указывается на перспективы ее освещения с позиций компаративистики путем сочетания контактено-генетического и типологического методов анализа.*

*Ключевые слова: псевдоморфные персонажи, типология, бинарные антиномии, компаративистика.*

Стаття надійшла до редколегії 24.02.2015 р.

УДК 821.161.2 + 792.2

**А. О. НОВИКОВ**

м. Глухів

anatoliy14208@ukr.net

## ШЕВЧЕНКО І ТЕАТР

*У статті наголошується на міцному зв'язку Т. Шевченка з театром, його дружбі із М. Щепкіним і С. Гулаком-Артемівським. Акцентується драматургічна природа значної частини його поетичної творчості, зокрема, поем «Катерина», «Гайдамаки», «Невільник», «Титарівна». Аналізуються уривок з історичної п'єси «Никита Гайдай» і мелодрама «Назар Стодоля».*

*Ключові слова: драматургія, театр, козак, Запорізька Січ, народні традиції.*

Питома вага драматургії в загальному літературному доробку Тараса Шевченка є досить скромною, позаяк складається лише з мелодрами «Назар Стодоля» та уривку з історичної п'єси російською мовою «Никита Гайдай». Однак цього не можна сказати про ту велику роль, яку відіграла його п'єса «Назар Стодоля» в історії національної культури. Разом з «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського і «Сватанням на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка вона незмінно користується успіхом у глядачів, була і залишається зразком неперевершеної майстерності для національних драматургів, у тому числі й такого масштабу, як М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий.

Мета нашої статті – проаналізувати драматургічний доробок Шевченка, дослідити інші джерела, що вказують на його міцний зв'язок із театром.

Шевченко обожнював сценічне мистецтво. Багато про що в цій площині говорить запис, який митець зробив у своєму «Щоденнику» в жовтні 1857 року після відвідання спектаклю за драмою Фрідріха Шиллера «Вільгельм Телль» у Нижньому Новгороді, де він вимушено зупинився по дорозі з Орської фортеці до Петербурга: «Каковы-то теперь спектакли в Питере, на Большом театре? Хоть бы одним глазом взглянуть, одним ухом послушать» [9, 718].

Поет захоплювався шедеврами світової драматургії (п'єсами Шекспіра, Гете), приятелював з багатьма відомими акторами, у тому числі неперевершеним американським трагіком Айрою Фредериком Олдріджем, портрет якого він, до речі, намалював. Його друзями були такі уславлені митці, як Михайло Щепкін і Семен Гулак-Артемівський. У кількох повістях письменника (наприклад, «Художник», «Музыкант», «Капитанша», «Несчастный») по-

рушується театральна тема. «Елементами драматизму» насичені Шевченкові поеми «Катерина», «Гайдамаки», «Великий льох», «Невольник», «Титарівна». В них чимало монологів і діалогів, дія «розгортається яскраво і загострено, немов у драматичному творі» [4, 265].

Перша драматургічна спроба Шевченка припадає на 1841 рік. Це була згадана вже трагедія російською мовою «Никита Гайдай». Уривок із п'єси, написаний віршами упереміж із прозою, було надруковано 1842 р. в «Маяку» (№ 10). Події, що тут розгортаються, відносяться до початку національно-визвольних змагань українського народу 1648–1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького. Центральним персонажем п'єси, судячи з назви, а також фрагментів твору, що збереглися, є сотник реєстрового козацтва Нікіта Гайдай, якого можна схарактеризувати як великого українського патріота. Він має їхати до Варшави, аби відвезти грамоту королю Владиславу IV від гетьмана (мається на увазі, швидше за все, наказний гетьман Іван Барабаш). Нікіта не знає, що написано в посланні, хоча здогадується, що там може бути прохання зберегти прадавні козацькі вольності, але водночас – і придушити повстання на чолі з Б. Хмельницьким. Молодий козак змушений виконати волю гетьмана, хоча й не поділяє його погляди щодо національно-визвольної боротьби. Єдина надія у Нікіти на те, що правду про події в Україні йому вдасться передати королю і сейму на словах. Саме про це йдеться в його монолозі:

«Я смело стану перед троном,  
Как важный сын родных полей;  
И сейму правдою моею  
Святость народного закона  
Я докажу. Они поймут;  
Поймут надменные магнаты,



Что их огромные палаты  
Травой дикой порастут  
За поругание закона,  
Что наша правда, наши стоны  
На них суд Божий призовут» [9, 264].

Надія на сприяння польського короля українським козакам у їх боротьбі зі шляхтою, судячи з історичних джерел, була небезпідставною. Є припущення, що за допомогою козаків Владислав IV хотів до певної міри приборкати цю майже ніким не керовану силу, яка своєю непередбачуваністю інколи ставила під загрозу саме існування Речі Посполитої. До того ж король симпатизував козакам, які неодноразово виручали його у скрутні часи. На відзнаку своєї прихильності до українського лицарства він навіть видав грамоту. Цією грамотою козацтву поверталися старовинні права і привілеї, яких воно було позбавлене за участь у повстанні під проводом П. Павлюка, Я. Остряниці і Д. Гуні.

В. Шубравський справедливо наголошує, що думи Нікити Гайдая «невідривні від боротьби за свободу рідного краю». Він «засуджує зрадників, викриває лицемірів, які, прикриваючись розмовами про свою відданість справі миру між народами, запроднують свою батьківщину і перекидаються у табір ворогів». Таким був, зокрема, Сава Чалий – центральний персонаж однойменної п'єси М. Костомарова. Цей останній «теж на словах був відданий батьківщині, часто твердив про свою любов до козаків, до українського народу, але на ділі зрадив інтереси козацької бідноти і перейшов на службу до шляхти» [10, 51].

Шевченків герой інший. У п'єсі згадується про його участь у козацьких походах проти татар і турків. Дороговказом для Нікити є звитяги легендарного гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, мученицька смерть народних героїв – відчайдушних козацьких ватажків Северіна Наливайка і Якова Остряниці. В уривку п'єси «Никита Гайдай» фігурують також дві жіночі постаті – наречена Нікити Мар'яна і її мати Катерина. Мар'яна повністю поділяє погляди свого майбутнього чоловіка. Звертаючись до судженого, вона говорить:

«И я в тебе, мой кароокий,  
Славу Украины люблю;  
Вождей бессмертных обожаю,  
Что в песнях кобзари поют» [9, 262].

Готуючись до весілля з Нікітою, дівчина мріє про те, як згодом виховає їх майбутнього сина Івана – справжнього запорізького отамана [9, 263]. Натомість про Мар'янину матір із фрагментів твору, що збереглися, практично нічого зрозуміти не можна.

Через деякий час (мабуть, це було обумовлено надією автора на постановку твору на сцені Александринського імператорського театру) Шевченко змушений був переробити трагедію «Никита Гайдай» на драму «Невеста» (теж російською мовою). Події, про які там ідеться, відносяться вже до періоду гетьманства Івана Виговського (кінець 1650-х років). Маючи намір опублікувати уривок твору («Песня караульного у тюрьмы») в харківському альманасі «Молодик», поет писав у грудні 1841 р. до Г. Квітки-Основ'яненка: «Ще посилаю вам кацапські вірші своєї роботи. Коли доладно що, то друкуйте, а коли ні, то закуріть люльку, коли люльку курите. Це, бачте, пісня з моєї драми «Невеста» що я писав для вас, трагедія «Никита Гайдай». Я перемайстрував її в драму. Я ще одну драму майструю. Назоветься «Слепая красавица». Не знаю, що з неї буде, боюсь, щоб не сказали москалі таучаіs sujet, бо вона, бачте, з українського простого бити. Ну, цур їм, москалям» [8, 15].

Після відмови до постановки драми «Невеста» Шевченко, на думку В. Шубравського, повернувся до вдосконалення першого варіанта п'єси, відомого під назвою «Никита Гайдай». «Очевидно, в процесі такої роботи зазнав передусім доопрацювання уривок третьої дії, який і був опублікований». Однак повний текст твору, у тому числі всі його варіанти і чернетки було втрачено. Що ж до згаданої у листі до Квітки-Основ'яненка п'єси «Слепая красавица», то вона, як припускає дослідник не була написана, «первісний задум її якоюсь мірою трансформувався незабаром у драматичній поемі «Слепая»» [10, 41–42].

Персонажі п'єси «Никита Гайдай» нагадують «героїв українських дум і пісень. Виховані в душі волелюбних традицій свого народу, Нікита і Мар'яна живуть думкою про визволення батьківщини, їх усе більше захоплює ідея братнього єднання слов'янських націй. У цьому розумінні головним джерелом п'єси була не офіційна історіографія, не «История русов» чи «История Малої Росії» Бантиша-

Каменського, а життя народу, його думи і прагнення» [10, 26].

Над мелодрамою «Назар Стодоля» Шевченко, судячи з його епістолярної спадщини, розпочав працювати 1842 р. Перший варіант твору мав назву «Данило Рева». Про це драматург згадує у листі до Я. Кухаренка від 30 вересня 1842 р.: «Скомпонував я ще драму, чи трагедію в трьох актах, зоветься «Данило Рева», не знаю, що з неї буде, бо ще і сам не читав» [8, 20]. Важливо звернути увагу на те, що, як і попередні драматургічні твори, нова п'єса написана була російською мовою. Обумовило це бажання автора побачити її на сцені того ж Александринського театру. Однак і цього разу сподівання письменника на постановку не справдилися. На щастя, твором зацікавилася українська інтелігенція, яка мешкала в Санкт-Петербурзі. Аматори мали намір поставити «Назара Стодолю» на сцені так званого домашнього театру Імператорської медично-хірургічної академії, до того ж українською мовою. Саме для цього гуртка у другій половині 1844 року автор і підготував український варіант п'єси.

Безцінні свідчення про роботу цього самодіяльного театру знаходимо в листі Шевченка до Я. Кухаренка від 26 листопада 1844 року: «На Різдвяних святках наші земляки компонують театр у Медичинській академії. Так я думав, щоб ушкварить твій «Чорноморський побит», але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписати гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують «Москаля-чарівника», «Шельменка», «Сватання на Гончарівці» і мого «Назара Стодолю»» [8, 34]. Судячи з іншого листа Шевченка до Я. Кухаренка, написаного у грудні 1844 р., українські вистави прийшлися до смаку петербурзькій публіці: «Отамане! Будьте ласкаві, пришліть «Чорноморський побит» до мене в Академію. Отамане, якби ти знав, що тут робиться. Тут робиться таке, що цур йому і казати. Козацтво ожило!!!» [8, 35].

Дія в «Назарі Стодолі» відбувається у II половині XVII ст., тобто в часи, коли Україна ще мала залишки державності і жила за власними козацькими законами. Дух епохи Шевченко намагається відтворити через змалювання побуту, розмови і характери персонажів, етнографічні вкраплення (сцени колядування,

сватання, вечорниць і таке інше). Водночас не можна не звернути уваги на те, що за сюжетом і амплуа дійових осіб п'єса до певної міри нагадує «Наталку Полтавку». В основі конфлікту «Назара Стодоля», як і твору Котляревського, лежить традиційний любовний трикутник. Сотник Хома Кичатий в гонитві за багатством і привілеями марить віддати заміж єдину доньку за багатого, але пристарілого чигиринського полковника Молочая, попри те, що Галя кохає хорунжого з сотні її батька Назара Стодолю. Бажання отримати полковницьку булаву, а надто якомога більше червінців ніби затьмарює розум Хоми Кичатого. Він не тільки не зважає на почуття доньки, а й «забуває» про власну обіцянку віддати Галю за Назара, який свого часу врятував йому життя.

Хома Кичатий – вольова, смілива людина, яка вперто йде до своєї мети. Саме таким поставав образ кар'єриста сотника у трактуванні одного з кращих виконавців цієї ролі М. Кропивницького. «Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі, правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра, – наголошує І. Мар'яненко. – І нелегко було рядовому акторові грати з ним Назара» [2, 58]. Утім, у фіналі п'єси Хома розкаюється (щоправда, багато в чому під впливом не залежних від нього обставин) і дає згоду на шлюб закоханої пари.

Галя змальована Шевченком як шляхетна українська дівчина, яка не лише здатна на велике почуття, а й готова боротися за своє кохання. Вона ладна піти за судженням хоч на край світу. «Жорстокі, деспотичні обставини ще не зруйнували благородства її душі, не затьмарили чистоти її серця. Вона всьому вірить, в усьому хоче бачити тільки добро, великодушність» [10, 87].

Привертають увагу романтизовані постаті молодих козаків Назара Стодоля і Гната Карого, в образах яких узагальнені кращі риси представників запорізького козацтва – шляхетність, відвага, готовність виступити на захист Вітчизни чи прийти на допомогу своєму товаришеві. У них і розмови «усе про війну та про походи, про Наливайка, Остряницю та про синее море, про татар та про турецьку землю» [7, 11]. Традиції на Запорізькій Січі є для них сенсом життя. «Ми поїдемо туди, – говорить Назар коханій про Запорізьку Січ, – де

нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя» [7, 39]. У «Назарі Стодолі» Шевченко, «спираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ» [5, 186].

Події твору проектуються автором на сучасну йому дійсність. Своєю п'єсою письменник нагадував співвітчизникам, свідомість яких формувалася в інших соціально-політичних реаліях (в умовах кріпацького ладу й утисків рідної мови і національної культури російським царизмом), що так не завжди було, що за свої права, волю, гідність варто боротися. Це, поза сумнівом, була одна з причин того, чому спектаклі за Шевченковим твором користувалися великим успіхом. Ще більшої популярності виставам додали знамениті «Вечорниці» Петра Ніщинського, які 1875 р. він написав для постановки «Назара Стодолі» М. Кропивницьким у Єлисаветграді силами місцевих аматорів. «Відправні пункти, напрям думки підказані композитору драмою. Тому і сприймаються додані «Вечорниці» як органічна, складова частина п'єси. Їх музика, пісні, побутова соковитість і поетична піднесеність становлять суттєвий додаток до зображення типових обставин, у яких формувались типові народні характери. Провідна риса «Вечорниць» – життєствердний оптимізм народу» [10, 81].

Уперше мелодраму «Назар Стодоля» надрукував 1862 року в журналі «Основа» П. Куліш. Це був український варіант п'єси. Російський віднайти не вдалося. У репертуарі українського театру Шевченкова п'єса завжди була однією з найпопулярніших. Незрідка звертався до неї і найвизначніший режисер кінця XIX – початку XX ст. М. Кропивницький, у якого завжди вмотивованими були кожна деталь, кожна мізансцена. Для митця важило, щоб актор зміг показати основне – внутрішній світ героя. Щоб виконавець краще вжився в образ, режисер вимагав від нього знання і розуміння не тільки того, що потрібно було знати за роллю, а й того, як його герой міг би жити поза межами сцени. Наприклад, Галя, головна героїня п'єси, на думку Кропивницького, імо-

вірно, виховувалась у монастирі, бо в ті часи це було характерним для дочок козацької старшини, особливо якщо зважити на те, що вона зростала без матері. Ця обставина, звичайно ж, мала важливе значення при створенні її образу [3, 186].

Під час перших гастролей театру корифеїв у Петербурзі Кропивницький декілька разів виставляв «Назара Стодолю». Обрав він його і для постановки 4 січня 1887 р. в присутності Олександра III. Хому Кичатого грав сам режисер, Назара Стодолю – М. Садовський, Галю – М. Заньковецька, Свата – А. Максимович, Стеху – А. Маркова. На вибагливу столичну публіку спектакль, судячи з численних відгуків у пресі, справив сильне враження. Критик О. Суворин був у захопленні від режисури Шевченкової п'єси: «Подивіться у «Назарі Стодолі», як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре і красиво розташовуються дівчата біля кобзаря, як кожна з них... крім уваги до оповідання кобзаря, зайнята і собою, зайнята якимось парубком, як вони переглядаються між собою, переговорюються очима і жестами. І в деталях і в загальній картині яка естетична міра, що не допускає нічого різкого й грубого. В російських побутових п'єсах ми повсякчас наражаємось на цю грубість» [6, 4–6].

Незрідка виставляв Кропивницький і власні драми за мотивами поем Кобзаря («Невольника» і «Титарівну»), а також твори інших митців, в основі яких Шевченкова поезія. У цьому контексті варто згадати оперу М. Аркаса «Катерина», прем'єра якої відбулася 12 лютого 1899 р. під час гастролей українських акторів у Москві. «Сліз у публіці багато, – писав режисер автору опери. – Коли Катря провалюється в озері і двічі викидає руками з криком – картина страшена! Визивають разів 6–7, і мене кличуть обов'язково. [...] Я гримируюсь Тарасом Григоровичем: в вишиваній сорочці, білих штанях, поясом зеленим підпезаних, й в світі...» [1, 476].

Не зменшується магнетизм Шевченкового сценічного слова і в наші дні. П'єса «Назар Стодоля», як і багато років тому, входить до репертуару більшості українських театрів, незмінним успіхом у глядачів користуються й інсценізації поетичних творів митця.

#### Список використаних джерел

1. Кропивницький М. Твори : в 6 т. / Марко Кропивницький. — К. : Держлітвидав УРСР, 1958—1960. — Т. 6. — 1960. — 672 с.
2. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. — К. : Мистецтво, 1953. — 184 с.
3. Мацієвська Л. Із спогадів / Лідія Мацієвська // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. — К. : Мистецтво, 1990. — С. 185—188.
4. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915—1975. — Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто : Об'єднання митців української сцени (ОМУС), 1975. — Т. 1. — 848 с.
5. Працьовитий В. Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка — феноменальне явище української культури / В. Працьовитий // Наукові записки / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Сер. : Літературознавство / за ред. М. П. Ткачука. — Вип. 40.— Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. — С. 168—187.
6. Суворин А. Хохлы и хохлушки / А. Суворин. — СПб., 1907. — 114 с.
7. Шевченко Т. Повне збір. творів : в 6 т. / Тарас Шевченко. — К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963—1964. — Т. 3. — 1963. — 510 с.
8. Шевченко Т. Повне збір. творів : в 6 т. / Тарас Шевченко. — К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963—1964. — Т. 6. 1964. — 643 с.
9. Шевченко Т. Усі твори в одному томі / Тарас Шевченко. — К. : Ірпінь : Перун, 2009. — 824 с.
10. Шубравський В. Є. Драматургія Т. Г. Шевченка / В. Є. Шубравський. — К. : Держлітвидав, 1961. — 120 с.

**А. НОВУКОВ**

*Hlukhiv*

#### SHEVCHENKO AND THEATER

*The close connection of T. Shevchenko with theater, his friendship with the glorified artists such as M. Shchepkin and S. Hulak-Artemovskiy is defined in the article. Much attention is paid to the dramaturgic nature of his poetic works, in particular his poems «Kateryna», «Haydamaky», «Nevilnyk», «Tytarivna». The fragment from the historical play «Nykyta Haidai» and the melodrama «Nazar Stodolya» is analyzed.*

*Key words: dramaturgy, theater, Cossack, Zaporizhian Sich, folk traditions.*

**А. О. НОВИКОВ**

*г. Глухов*

#### ШЕВЧЕНКО И ТЕАТР

*В статье акцентируется внимание на тесной связи Т. Шевченко с театром, его дружбе с актерами М. Щепкиным и С. Гулаком-Артемовским, на драматургической природе значительной части его поэтического творчества, в частности поэм «Катерина», «Гайдамаки», «Невольник», «Тытаривна». Анализируются отрывок из его исторической пьесы «Никита Гайдай» и мелодрама «Назар Стодоля».*

*Ключевые слова: драматургия, театр, казак, Запорожская Сечь, народные традиции.*

*Стаття надійшла до редколегії 18.03.2015 р.*

УДК 821.161.2 (Т. Бордуляк)

**Н. Д. ОСЬМАК**

м. Київ

[l\\_yolkina@ukr.net](mailto:l_yolkina@ukr.net)

## КОМПОЗИЦІЙНО-СЮЖЕТНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ Т. БОРДУЛЯКА (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ «ОСЬ КУДИ МИ ПІЙДЕМО, НЕБОГО!..»)

*У статті розкриваються композиційно-сюжетні особливості малої прози Т. Бордуляка. Під час аналізу оповідання «Ось куди ми підемо, небого!..» серед новаторських особливостей відзначено гармонію образної системи, композиції, величезну ідейно-емоційну завантаженість, своєрідність мовної палітри. Зроблено висновок про урізноманітнення характеру конфлікту шляхом винесення соціальної дійсності в позицію «антигероя» художнього твору.*

*Ключові слова: оповідання, композиційно-сюжетні особливості, мова, художній образ.*

Серед «китиці індивідуальностей», яка появилася в українській літературі в кінці XIX – поч. XX ст., Іван Франко називав і Тимотея Бордуляка, талановитого письменника, психолога, священника, який своїм мудрим словом захищав знедолених і скривджених, намагався покращити їх духовний світ.

При поверховому знайомстві з оповіданнями Т. Бордуляка може здатися, що він дотримується старої манери письма: та ж сама тема селянської неволі в різних її проявах, «примітивний сюжет», інколи поверхове змалювання персонажів» (Іван Франко) тощо. При детальнішому аналізі оповідань виснов-

ки будуть зовсім іншими: і щодо трактування Т. Бордуляком традиційної теми села, і щодо її художньої реалізації, зрештою, і щодо сюжетів.

Як зізнавався сам Т. Бордуляк, літературою він займався принагідно, «прихачем ... для рекреації, для заспокоєння вродженої чи, може, тільки виробленої потреби» [1, 347]. Та крім духовної потреби, Т. Бордуляк керувався ще й щирою любов'ю до пригнобленого і нещасного українського народу, намаганням допомогти себе людьми, гідними кращого життя і долі. Ось чому всі його твори «несколько примитивны по исполнению, но внушены верным наблюдением жизни и искренней любовью к рабочему люду» [1, 346].

У листі до О. Маковея Т. Бордуляк писав: «Зі взглядів артистичних дбаю о мірний ефект. Всьо стараюсь приноровити до житя, так щоби читатель міг собі подумати: так дійсно мусило бути або принаймні могло бути ... Над поодинокими творами працюю досить довго, змінюю, переписую по кілька разів: вишкрябую, вигладжую, щоби вийшло лиш добро і красно» [1, 348]. Не все, що вийшло з-під пера Т. Бордуляка, однозначне, і не все «добре» і «красно», але абсолютно все, написане ним, перейняте щирою любов'ю і вірою у кращі життєві зміни народу.

Ідеалізація сільського життя, глянцеювання і його прикрашування не приваблювали Т. Бордуляка, надто багато горя, злиднів переніс письменник і бачив його в селі, а тому й, (в міру своїх сил і таланту) розповідав світу сумну правду про українське село. «Питається дальше, – пише Бордуляк у згаданому листі до О. Маковея, – звідки я беру теми та сюжети.... Теми беру з житя, а властиво, они мені самі приходять, пхаються. А позаяк житя селянське найлучче знаю, бо і сам походжу з селянського стану і в ньому обертаюся, тож і понайбільше беру теми з житя селянського» [1, 346]. А воно, це життя, було безрадіним. Безземелля, голод, непосильні податки, відсутність можливості заробити на батьківщині, примусило селян залишити рідні місця і їхати світ за очі (до Америки, Канади, Бразилії та інших країн).

Оповідання «Ось куди ми підемо, небого!..» відзначається своєрідною композицією, що гармонійно поєднує стару і нову манеру письма. Впадають в око новизна конфлікту,

викликаного самим життям, і способи його розкриття. Характер конфлікту, де в ролі «антигероя» виступає соціальна дійсність – теж належить до «новинок» малої прози кінця XIX – поч. XX ст. Не менш цікавим і оригінальним є сюжет оповідання.

Не всі старання Т. Бордуляка закінчувалися одним і тим же результатом, що можна прослідкувати на прикладі оповідання «Ось куди ми підемо, небого!...». Тема еміграції селянства, приреченого на голодну смерть в рідному краю, була близькою письменнику. Не випадково він перший реалізував її в художніх творах. Вона мучила його ще впродовж п'яти років, поки не стала «річію оклепаною» (Т. Бордуляк). Є в оповіданнях і живий, свіжий колорит, і живі люди з їх безрадіними думками, є спроба психологічного аналізу, зачинателем якого є Панас Мирний і який був доведений до філігранної техніки зрілим М. Коцюбинським і В. Стефаником.

Лірична стихія притаманна оповіданню.. У центрі уваги письменника – переживання селянської родини, доведеної до крайньої бідності, пошуки виходу із тяжкого становища. Подія відсутня. Вона – у перспективі, тому сюжет твору має умовний характер. Час і простір оповідання доведений до мінімуму: місце дії – селянська хата, час дії – година-дві. Опис інтер'єру – відсутній. Його замінюють окремі деталі, що вказують на соціальний стан героїв (чоловіка і жінки), їх «достатки», відсутній і портретний опис. Зовнішність чоловіка і жінки (колись і тепер) передається через взаємозакономірності персонажів, як у драмі. Портрети фольклоризовані в манері Г.Квітки-Основ'яненка: «Він молодий, здоровий, мов явір, гарний парубок з рум'яним лицем, з підкрученим вусом, з чорними кучерями, з квіткою на грудях, з хустиною за поясом, в скрипучих чоботах, а она вбрана, мов та пава, у цвітах, у биндах, гнучка, як тополя, стояла побіч него в притворі церковнім. Як они потім ступали вздовж церкви від порога аж геть до гори: він гордо, мов той князь, вона пишна, як княгиня...» [1, 56].

Письменник не дуже дбає про індивідуалізацію героїв (вони не мають навіть імен), цим підкреслюючи типовість ситуації. У такому ж стані були тисячі селян, перед якими стояла така ж проблема: що робити? Як жити далі?

Де шукати виходу? З першого речення, разом із «всезнаючим і всюдисущим» автором, ми проникаємо в настрій героїв: «Він сів кінець стола зажурений і схилив на руку важку голову та, з думками б'ючись осоружними, неначе хорий, болісно стогнав» [1, 54]. Емоційний стан героя прямо називається (зажурений, неначе хорий) і подається опосередковано (схилив на руку голову, болісно стогнав).

Відкриваючи О. Маковою «секрети» своєї поетичної творчості, Бордуляк признавався, що особливо дбав про «мірний ефект». Очевидно, малося на увазі почуття міри і симетрії: у розміщенні персонажів, їх групуванні, чергуванні викладових форм (об'єктивно-епічна розповідь, діалогізований монолог, невласне пряма мова), і симетрії фрази, особливо в мовній партії героя.

При детальному розгляді оповідання «Ось куди ми підемо, небого!...» ми помітимо не тільки бездоганне дотримання гармонії в розміщенні композиційних елементів, а й послідовну закономірність, величезну ідейно-емоційну завантаженість кожного з них. Перший абзац оповідання – це ліричний зачин-вступ, який налаштовує читача на мінорну тональність. Ще нічого не сталося, ніхто з героїв не сказав ні слова. Тихе мовчання, порушене хіба що шумом вітру, що «стару стріху дер», і цвірінькання сверщка (цвіркуна. – Н. О.).

Усе – на своїх місцях: чоловік сидить кінець стола, жінка – на лавочці, вітер – надворі, сверщок – під припічком. Упродовж всього оповідання будуть мінятися пози, жести героїв, місце, зміниться «зміст» цвірінькання сверщка. Не зміниться тільки шум вітру – вагома пейзажна деталь, що, по-перше, підкреслює бідність родини («стару стріху дер»), по-друге, підсилює зажуреність героїв, по-третє, «озвучує» оповідання, заповнюючи своїм шумом тяжку паузу в хаті. У парі з ним виступає і сверщок, тільки йому відведена одна із основних ролей – ключа-розшифрувальника підтексту оповідання. І вітер, і сверщок відіграють немаловажну й композиційну роль. Їх голоси чергуються з голосами героїв, даючи можливість перевести дух, прислухатися до самого себе, підготуватися до продовження розмови. «Обоє сиділи в тихім мовчанні, надворі зимний вітер шумів, стару стріху дер, а в хатині, десь під припічком, сверщок заливався, цвірінькотів ...» [1, 54].

Далі йде монолог-звернення чоловіка до дружини. Звернення його теж можна назвати умовним. Це скоріше роздум вголос про причини разючої зовнішньої зміни і поведінки його дружини. Минуло чотири роки і «з давньої дужої і здорової молодиці, з невсипущої щебетухи осталась лише снасть, лише тінь» [1, 54]. Вигук чоловіка «Що з тобою сталося?» має чисто риторичний характер. І він, і дружина прекрасно знають причину тих болючих змін, не знає їх читач. Чоловік не спить розповісти їх зразу. Надто важко і боляче спостерігати муки близької людини, не маючи сил і засобів допомогти їй. «Тоді хотів би я, щоби земля під мною розступилася, тогді хотів би я з тої батьківської хатини летіти геть у світ за очі, бо й світ мені не милий, і життя мені не любе, коли дивлюсь на смуток твій, на твою журбу журливу, що тебе все більше й більше підкошує і з ніг валить...» [1, 55]. Двічі вжите дієслово «хотів би» в умовному способі у сполученні з трьома крапками в кінці речення натякає на визрівання якогось плану в голові чоловіка, котрий він не наважується повідомити дружині. «Замовк на хвилю, і неначе прислухався, як надворі вітер шумів, як в хатині, під припічком, цвіркотів сверщок. Відтак похитав головою і говорив дальше» [1, 55]. Другий раз повторена картина.

Продовження обірваного монологу починається з головного: «Гей, знаю я причиноньку, чому ти так оплошила, неначе пташка пострілена. Мабуть, се клопоти щоденні, мабуть, се недостатки вперті, мабуть, се злидні люті...» [1, 55]. Інверсійна мова, рівномірні тричленні речення з неодмінною градацією (клопоти-недостатки-злидні) створюють експресивний ритм оповідання і надають мові особливої поетичності. Почуття героїв, їхні характери передаються Бордуляком засобом само- або взаємохарактеристики. Цим викликані довгі, в манері української драми другої пол. XIX ст., монологи, зіткані з періодів, ускладнені народнопоетичними порівняннями, вигуками, фразеологізмами, властивими книжковій, а не розмовній мові. Невиправдано довга розповідь чоловіка про їхнє життя-бідкування. Адже воно не тільки добре відоме дружині, а й пережите нею.

Зовсім випала з поля зору письменника героїня, до котрої звертається чоловік, та її

реакція на сказане ним; повністю відсутній сам автор. І тільки після довгого (півтора сторінки) монологу-розповіді героя про чотирирічне бідування автор знову «бере голос», щоб констатувати рухи, жести, душевний стан героїв, і, головне, проникнути в душу героїні. Невласне пряма мова органічно переходить у внутрішню: «Она оперлася плечима о піч і так сиділа, вп'яливши очі в свого чоловіка. По хвилі стали їй приходити до голови якісь думки, і з тих невиразних думок виробилася згадка (і як часто она приходила, та згадка), як-то колись, не так ще давно, они обоє були такі щасливі, такі веселі... Ах, чому те щасте лиш так коротко тривало? Она згадала, як-то недавно побіралися, як ішли до шлюбу...» [1, 56].

Невідраді, чорні думки-спогади охопили душу нещасної жінки і наповнювали її жалем. Краса, радість, щастя так швидко промайнули. І тепер приходять тільки спогади, щоб завдати ще більшого болю і жалю. Думки жінки перериваються плачем і розрадою чоловіка. Змінюється форма викладу (діалог) і мовний лад. Надія покращити своє становище пов'язується з еміграцією до Бразилії.

Чоловік вірить, що і на їх вулиці буде свято, і переконує в цьому дружину. Ілюзорність надії на щастя підкреслена і казковістю мовної партії, і останньою фразою. «В світличці чим-

раз більше темніло, надворі вітер шумів, на хаті стріху дер, а під припічком якомсь глумливо цвіркотів сверщок...» [1, 59]. Картина повторюється втретє, художньо обрамлюючи оповідання, надаючи йому глибокого ліризму. А глумливе цвіркотіння сверщка (пригадаймо: спочатку він «заливався, цвірінкотів», потім просто «цвіркотав», нарешті, «глумливо цвіркотів») відбирає останній проблиск надії змінити життя засобом еміграції і робить її безнадійною.

Отже, композиційно-сюжетні особливості оповідання «Ось куди ми підемо, небого!..» характеризуються гармонійним поєднанням старої і нової манери письма. Трагедія селянського життя у пореформену добу спричинена соціальними обставинами, пов'язаними насамперед із втратою землі, нездатністю адаптуватися за нових соціально-політичних умов. У цьому полягає й новизна конфлікту, викликаного самим життям, і способи його розкриття. Соціальна дійсність у малій прозі Т. Бордуляка урізноманітнює характер конфлікту, адже виступає у ролі «антигероя» художнього твору, що характеризує загалом новаторські тенденції української малої прози кінця XIX – поч. XX ст.

#### Список використаних джерел

1. Бордуляк Т. Твори / Т. Бордуляк. — К. : Дніпро, 1988. — 373 с.

**N. OSMAK**  
Kyiv

#### COMPOSITE AND PLOT PECULIARITIES OF T. BORDULYAK'S SHORT FICTION (ON EXAMPLE OF THE STORY «HERE WE WILL GO, MY NIECE»)

*The article describes the compositional and plot peculiarities of T. Bordulyak's short fiction. During analyzing the story «Here we will go, my niece», among innovative features are noted the harmony of imagery system, placement of composite elements, consistent pattern, a great ideological and emotional congestion, features of linguistic palette. The conclusion of the diversity of the conflict is made by making the social reality in the position of «anti-hero» in fiction story.*

*Key words: story, compositional and plot characteristics, language, fiction image.*

**Н. Д. ОСЬМАК**  
Г. КИЕВ

#### КОМПОЗИЦИОННО-СЮЖЕТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ Т. БОРДУЛЯКА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ОСЬ КУДИ МИ ПИДЕМО, НЕБОГО!...»)

*В статье раскрываются композиционно-сюжетные особенности малой прозы Т. Бордуляка. Анализируя рассказ, среди новаторских особенностей отмечено гармонию образной системы, композиции, огромную идейно-эмоциональную нагруженность, особенности языковой палитры. Сделан вывод о разнообразии характера конфликта путем вынесения социальной действительности в позицию «антигероя» художественного произведения.*

*Ключевые слова: рассказ, композиционно-сюжетные особенности, язык, художественный образ.*

*Стаття надійшла до редколегії 26.04.2015 р.*

УДК 82.091

**С. В. ПІДОПРИГОРА**

м. Миколаїв

svitp@ukr.net

## ШЕВЧЕНКО ЯК ПРОРОК І ЧОЛОВІК: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ «ЛАГІДНИЙ ЯНГОЛ СМЕРТІ» А. КУРКОВА

*У статті досліджено, що в романі «Лагідний янгол смерті» А. Курков вибудовує експериментальний дискурс, художньо моделюючи образ Т. Шевченка в структурі авантюрно-пригодницького роману. Образ поета з'являється у творі непрямо та не виступає на першому плані оповіді, хоча перебіг подій зумовлюється пошуком скарбу Шевченка. А. Курков, як і письменники-постмодерністи, позбавляє образ ритуальності та сакралізації, переносить акцент із суспільного на приватне життя. В осмисленні постаті Т. Шевченка письменник намагається співвіднести патріотизм та кохання до жінки, проектує певною мірою еротичне сприйняття образу. Шевченко в авторській концепції є, насамперед, чоловіком, а вже потім поетом-пророком, який володіє містичною силою і здатен передати її нащадкам.*

*Ключові слова: експериментальний дискурс, постмодернізм, масова література, авантюрно-пригодницький роман.*

А. Курков – український російськомовний письменник – є одним із визнаних лідерів сучасної світової та української масової літератури. Він – єдиний письменник країн пострадянського простору, чії книжки потрапили в топ-десятку європейських бестселерів. Його книги перекладено 36 мовами, а найпопулярніший роман «Пікнік на льоду» (1996) було продано в Україні накладом 150 тисяч примірників, хоча такий наклад невеликий, якщо порівнювати з іноземними [4].

Незважаючи на потужну популярність А. Куркова серед читацького загалу, його творчість лише інколи опиняється в центрі зацікавлень літературознавців. Зумовлено це напевно тим фактом, що він пише романи та повісті російською мовою, а такі твори переважно випадають з поля зору українських науковців. У російському ж науковому світі він вважається україноцентричним письменником і аналізу його творчості не приділяється багато уваги. Хоча, звісно, рецензії та відгуки на його відомі твори зустрічаються в мережі Інтернет (А. Балакін, М. Едвардс, О. Коцарев і под.), подекуди з'являється фахове осмислення окремих романів письменника (В. Мусій). Роман А. Куркова «Лагідний янгол смерті» (1996, пер. В. Левицької) не ставав об'єктом спеціального наукового дослідження, що зумовлює актуальність даної розвідки. А. Курков в даному творі звертається до осмислення постаті Т. Шевченка у дещо нетрадиційному контексті, що дає підстави вести мову про авторський експеримент.

Мета статті – дослідити експериментальний дискурс роману «Лагідний янгол смерті». Обрана мета зумовлює постановку таких завдань: простежити, як жанрова матриця авантюрно-пригодницького роману реалізується у творі та визначає специфіку авторського моделювання образу Т. Шевченка; проаналізувати домінуючі ознаки постмодерної гри з постаттю поета; окреслити роль містичних елементів у формуванні експериментального дискурсу роману.

Методологічну основу статті становлять праці українських та зарубіжних вчених, присвячені проблемам постколоніалізму та постмодернізму в художній літературі (Т. Гундорова, І. Захарчук, М. Павлишин, Я. Поліщук, М. Шкандрій, О. Юрчук і под.); актуальним питанням розвитку та специфіки масової літератури (О. Романенко, С. Філоненко).

Творчість А. Куркова, як і багатьох сучасних українських та зарубіжних авторів, є прикладом синтезу високих моральних імперативів та штампів, стереотипів масової літератури. Так, у романі «Лагідний янгол смерті» він робить спробу поглянути з іншого боку на «сакральні персоналії національної культури, постаті яких перетворилися на своєрідні міфопоетичні фігури, канонізовані у межах офіційної догматичної моралі» [1], по-постмодерному моделюючи образ Т. Шевченка, переносячи акцент з суспільного на приватне життя. Видається, що автор долучається до постмодерної гри з каноном класики, яка ви-



ходить на перший план в сучасній літературі, та долучається до формування нового канону літератури, який часто називають постколоніальним [2, 360]. Блазнювання автора, на відміну від Ю. Андруховича («The Bad Company»), не направлене на знецінення постаті поета. Видається, що його метою є формування альтернативного сприйняття Кобзаря, ближчого до сучасної людини за своїми потребами та інтересами, хоча й водночас неодмінного носія національного патріотичного духу. Подібне осмислення образу Шевченка зустрічається в творчості С. Жадана («Тарас Григорович Шевченко») та С. Ушкалова («БЖД»).

Також звернення А. Куркова до постаті Т. Шевченка, який писав поезії українською мовою, а прозу – російською, зумовлено й тим, що автор на сторінках роману намагається вирішити надзвичайно важливі для себе та українського суспільства питання – що значить бути патріотом, зокрема українським, чи мова є показником національного, чи український національний дух може виявлятися у представників інших національностей? І найголовніше – чи може бути російськомовна людина, яка має російське коріння, патріотом України?

В основі твору, як ми вже зазначали, знаходиться жанрова матриця авантюрно-пригодницького роману, необхідними складовими якої є подорожі, відкриття, авантурні або героїчні вчинки, гостра інтрига, заплутані сюжетні лінії, фантастичні колізії та напружена фабула [5, 269]. Пригодницьку лінію роману автор підсилює містикою – йдеться про матеріальні прояви національного духу. У кінці письменник уводить в структуру тексту детективну складову – стають відомі імена людей, які були причетні до вбивства майора Науменка.

Серед персонажів роману – помірковані громадяни, шістдесятники, націоналісти, злочинці, казахи-кочівники, працівники рибного заводу, представники правоохоронних органів, зокрема СБУ.

Твір одразу починається з інтриги – Коля Сотников купує квартиру в Києві разом із всіляким мотлохом, серед якого знаходиться і «Кобзар» Т. Шевченка, померезаний на полях коментарями невідомого автора. Коментарі є доволі цікавими з огляду на проведення пара-

лелей між патріотизмом, з яким завжди асоціюються твори Т. Шевченка, та коханням до жінки. Відразу бачимо залучення автором до структури твору еротичного компонента, що є однією з умов успіху жанрів масової літератури. Так, «Патріотизм Т. Г. сприймав як любов до жінки та ненависть до армійської служби і особливо бездумної муштри» [3, 6]; «Патріотизм голодного – спроба відібрати скибку хліба в іногородця, патріотизм ситого – великодушність, що викликає повагу» [3, 7]; «Справжній патріот не визнає ані національної більшості, ані національної меншості. Його любов до жінки сильніша за любов до батьківщини, бо жінка, яка відповідає взаємністю, і є символом батьківщини, ідеалом абсолютного патріота. Захист жінки, кохання до якої є взаємним, і є найвищий прояв патріотизму» [3, 8].

Першим кроком розслідування Колі Сотникова є з'ясування особистості автора коментарів. Ним виявляється шістдесятник Слава Гершович, який набагато випередив свій час та привернув до себе увагу КДБ. Він виявив, що висока література є способом передачі духовного струму. Від книги можна зарядитися енергією, а «Кобзар» Т. Шевченка передає національний дух, який до того ж можна фізично відчутися на рівні запаху. Знайомство з книгою для Колі супроводжується запахом кориці. Кориця є символом еротичного гігантизму, коли «неможливе стає можливим». Запах кориці тонізує, розслабляє, надихає, звеселяє, сприяє оптимізму, посилює віру в себе і навіть формує самоповагу. Цей запах також нівелює негативні руйнівні емоції – жалість до себе, невпевненість. Напевно, саме постійний запах кориці, який головний герой навіть не може змити з себе, сприяє тому, що він зважується на відчайдушні вчинки та вирушає в далеку подорож.

Коля Сотников знаходить рукопис Гершовича, попередньо розкопавши його могилу, яка, на диво, не мала тлінного запаху: «Я взяв пакет із течкою в руки, і раптом знову звернув увагу на дивний солодкуватий запах – тепер, здавалося, цим запахом просякнув увесь мій одяг, і пакет випромінював той самий аромат кориці» [3, 26].

Завдяки знайденому рукопису Сотников виявив, де знаходиться цінний скарб для

українського народу – на Мангишлаку, де проходив солдатську службу Т. Шевченко. Далі автор моделює конфлікт Колі із кримінальними елементами. Єдиним виходом для головного героя є втеча, але до конкретного місця і з конкретною метою – до Мангишлаку на пошуки скарбу Шевченка.

Автор вдається до містифікації, певною мірою створюючи альтернативну версію біографії українського поета. Так, наявність скарбу підтверджується рапортом ротмістра Палеева полковнику Антипову про те, що «рядовий Шевченко, під час своїх виходів за Петровське укріплення, часто сидить на піску за барханом і всупереч забороні щось пише, а вчора у цьому піску дещо закопав приблизно за три сажні від старої криниці в бік моря» [3, 28].

Згадка про казахську рідню поета моделює образ в десакралізованих координатах, оскільки наголошується на чоловічих потребах Шевченка. До того ж скарбом виявляються любовні листи Кобзаря, написані російською мовою. Отож, Шевченко в авторській концепції є насамперед людиною, чоловіком, а вже потім поетом-пророком, який володіє містичною силою і здатен передати її нащадкам. Перебуваючи на Мангишлаку, головний герой постійно співвідносить свої вчинки із Шевченковими, керуючись принципом, а що б зробив на моєму місці Шевченко. Причому контекст подій є суто побутовим, а не героїчним.

За законами авантюрно-пригодницького жанру, вже поблизу Петропавлівської фортеці, з'ясовується, що скарбом цікавляться ще дві антагоністичні сторони: українські націоналісти, члени УНА-УНСО Петро і Галя та полковник СБУ Тараненко. Змальовуючи цих персонажів, автор вдається до мовної індивідуалізації. Так, Петро та Галя говорять підкреслено українською мовою, використовуючи галицизми, а мова полковника Тараненка прикметна «шоканням» та русизмами.

Однак, потрапивши на місце служби Шевченка, проводячи розкопки разом, агресивно налаштовані сторони змінюються під дією національного духу, який дає про себе знати запахом кориці. У місці, яке для місцевих вважається проклятим, бо «якщо сюди слабкий казах приходить, то відразу рідну мову забуває й за кілька днів від незрозумілого суму вмирає...» [3, 176], персонажі починають усві-

домлювати свою спільну мету – краще майбутнє України. Але пафосність, з якою вони визнають свою величну місію, видається підкреслено іронічною. Повернувшись до України, вони переймаються власними проблемами, а не державними.

Під час розкопок Петро стає толерантнішим, спокійно сприймає російську мову Сотникова та вважає його українцем за духом. Саме він розтлумачує відмінність між нацією і національним духом, який пробуджує в людині найкращі якості: «... пахне цитрамоном... А це запах українського духу... Це запах не нації, а духу! Далєбі це означає, що дух якось і тебе діткнуся, і того єврея Гершовича. Дух вищий за націю! ... У кожній нації є дурні й мудрі, янголи й головорізи, але дух огортає своїм крилом тільки найліпших, і він не зазирає у твій паспорт, не перевіряє національності, а вивіряє душу... Якщо в тебе чиста душа, то нехай ти родом узбек чи росіянин, але ж душею ти сутий українець!...» [3, 184]. Полковник також змінюється, потрапивши під ауру національного духу. З нього «випаровується» войовничість і рішучість, він чітко і грамотно розповідає про події минулого, про розслідування майора Науменка, муміфіковане тіло якого вони знайшли в пісках. Коля Сотиков бачить сни, в яких він говорить українською мовою, переноситься в часи запорізького козацтва.

Щоб зацікавити та певною мірою епатувати читача, автор у такому делікатному питанні як національний дух знову вдається до з'ясування містифікованих інтимних подробиць життя поета. Пояснення незвичних властивостей піску полковник Тараненко подає таке: «Проба піску в цьому місті показує високий вміст кристалізованої сперми. Запліднений пісок, так би мовити. Двадцять п'ять років солдатської служби в царській армії... без жінок, без радості... це непросто... Незліченна кількість людської енергії, що пішла в пісок...[...] ...Тарас Григорович передав цьому місцю свою духовну силу. Якщо говорити про неї окремо від людини, якій вона належить, вона й називається національним духом. Вона і є нібито корицею повітря. Тим, чим хочеться дихати» [3, 207].

Отже, в романі «Лагідний янгол смерті» А. Курков вибудовує експериментальний

дискурс, художньо моделюючи постать Т. Шевченка в образній структурі авантюрно-пригодницького роману. Образ поета з'являється у творі непрямо, у дещо зниженому контексті, не виступає на першому плані оповіді, хоча перебіг подій зумовлюється пошуком скарбу Шевченка. А. Курков, як і письменники-постмодерністи, позбавляє образ ритуальності та сакралізації, переносить акцент із суспільного на приватне життя, формує альтернативну версію біографії поета. В осмисленні постаті Т. Шевченка автор намагається співвіднести патріотизм та кохання до жінки, проектує певною мірою еротичне сприйняття образу. Так, пісок, який пахне корицею і є матеріалізацією національного духу, «запліднений» поетом; скарбом Шевченка виявляється скринька з любовними листами. Шевченко в авторській концепції постає, насамперед, людиною, чоловіком, а вже потім поетом-пророком, який володіє містичною силою і

здатен передати її нащадкам. Містичні елементи роману покликані посилити головну думку твору – українцем за національним духом може бути представник будь-якої національності, а мовний фактор не є вирішальним.

#### Список використаних джерел

1. Більченко Є. В. До проблеми культурологічного аналізу творчості (іронія як чинник поведінки поета) [Електронний ресурс] / Є. В. Більченко. — Режим доступу : [http://ikt.at.ua/load/do\\_problemikulturologichnogo\\_analizu\\_tvorchosti/12-1-0-308](http://ikt.at.ua/load/do_problemikulturologichnogo_analizu_tvorchosti/12-1-0-308).
2. Гундорова Т. Поп-Шевченко : присвоєння класики // Транзитна культура / Тамара Гундорова. — К. : Грані-Т, 2013. — С. 359—381.
3. Курков А. Легідний янгол смерті / А. Курков ; пер. з рос. В. Левицької. — К. : KM Publishing, 2009. — 384 с.
4. Курков Андрій Юрійович [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / аторуклад. Ю. І. Ковалів. — К. : Академія, 2007. — Т. 2. — 2007. — 624 с.

#### S. PIDOPRYGORA

*Mykolaiiv*

#### SHEVCHENKO AS A PROPHET AND A MEN:

#### EXPERIMENTAL DISCOURSE OF NOVEL «GENTLE ANGEL OF DEATH» BY A. KURKOV

*In the article is explored that in the novel «Gentle Angel of Death» A. Kurkov builds experimental discourse, modeling Shevchenko's image in the structure of adventure novel. The poet's image appears in the novel not indirectly, stands in the foreground of the narrative, but the events are predetermined by Shevchenk's treasure. A. Kurkov, as Postmodernist-writers, avoids sacralization and ritualization, transfers the focus from public to private life. Writer tries to relate Shevchenko's patriotism and love for a woman, to form a certain erotic perception of the image. In the author's conception Shevchenko is a man, and then the poet-prophet, who has a mystical power and is able to transmit it to posterity.*

*Key words: experimental discourse, Postmodernism, mass literature, adventure novel.*

#### С. В. ПОДОПРИГОРА

*г. Николаев*

#### ШЕВЧЕНКО КАК ПРОРОК И МУЖЧИНА:

#### ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ДИСКУРС РОМАНА «ЛАСКОВЫЙ АНГЕЛ СМЕРТИ» А. КУРКОВА

*В статье исследовано, что в романе «Ласковый ангел смерти» А. Курков выстраивает экспериментальный дискурс, художественно моделируя фигуру Т. Шевченко в структуре авантюрно-приключенческого романа. Образ поэта появляется в произведении косвенно и не выступает на первый план повествования, хотя ход событий обуславливается поиском клада Шевченка. А. Курков, как и писатели-постмодернисты, лишает образ ритуальности и сакрализации, переносит акцент с общественной на частную жизнь. В осмыслении фигуры Т. Шевченка писатель пытается соотнести патриотизм и любовь к женщине, проектирует определенной степени эротическое восприятие образа. Шевченко в авторской концепции является прежде всего мужчиной, а уже потом поэтом-пророком, который обладает мистической силой и способен передать ее потомкам.*

*Ключевые слова: экспериментальный дискурс, постмодернизм, массовая литература, авантюрно-приключенческий роман.*

*Стаття надійшла до редколегії 25.01.2015 р.*

УДК 821. 161. 2 : 291. 1

**А. Д. ПОГОРЕЛОВА**

м. Ізмаїл

alla.poghorielova.74@mail.ru

## САКРАЛЬНІ ВИМІРИ «ПРАЗЬКОГО» ТЕКСТУ

*У статті розглядається концепція сакрального світопереживання, репрезентована творчістю поетів «празької» школи, аналізуються її універсальні компоненти. Основну увагу зосереджено на з'ясуванні сутності художньо трансформованої категорії *sacrum* в авторському тексті О. Стефановича та характеристиці різних рівнів її структури в контексті барокової традиції.*

*Ключові слова: сакрум, «празький» текст, код, бароко, субстанція.*

Українська художня література на усіх етапах її розвитку була і є невіддільною інтегральною частиною світової культури, «особливим засобом пізнання таємниці *sacrum*» [1, 39]. Така духовна ситуація зумовлена насамперед тим, що саме на категорії *sacrum* базуються релігійні почуття не тільки окремої людини, але й нації в цілому. Для українства ж, як справедливо підкреслює В. Янів, основна вісь буття – «щось вище за нього, якась його «трансценденція», ідея чи ідеал, що перевищує границі життя» [15, 146]. В естетиці творів українських письменників релігійність сприймається «звершенням безсумнівно значущим – від особистісних відчужень до громадянських, од суб'єктивного до велелюдського, нарешті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого – людини, народу, землі чи інших виявів буття» [13, 98]. І саме сакральне світовідчуження є однією з наріжних категорій у літературі, яка представляє й виражає це *буття-у-світі*.

Для кожного письменника, незалежно від жанрово-тематичних і стильових уподобань, сакральне усвідомлюється як ідеал, що вимагає «трансцендентування» біологічної сутності людини, виходу в позамежний простір буття, коли «небо розколося», «здається, й час зімкнув свої повіки», коли «немає хмарам кінця – / Одна темніша, ніж друга» (О. Стефанович). За переконаннями М. Кунцлера, сакральне – «єдина власне дійсність поєданого з живим Богом світу, і вона радикально відрізняється від профанної норми упалого, підвладного смерті світу без життєдайного зв'язку зі своїм творцем» [7, 55]. Цілком закономірно, що твори сакрального змісту, як підкреслює Г. Райбедюк, «завжди протистоять когнітивній та соціальній ентропії» [9, 270].

Яскравою ілюстрацією сказаного є поезія митців «празької» школи (Ю. Дарагана, Є. Ма-

ланюка, О. Ольжича, О. Теліги, Л. Мосендза, Ю. Липи, Н. Лівичко-Холодної та ін.), котрі жили й працювали в період українського ренесансу в екзилі. Перебуваючи поза межами «підрадянського» ідеологічного диктату, вони засвідчили своєрідне повернення та художню трансформацію традицій барокових авторів (І. Величковського, Л. Барановича, Д. Туптала й ін.), вибудовуючи свій художній світ на сакральних засадах. Міцний християнський світогляд поетів-«пражан» закономірно сформував визначальний духовний ґрунт для їхньої творчості. Має цілковиту рацію О. Баган, який констатує, що, «занурюючись у прадавні духовні традиції нації, прагнучи органічності у мистецтві, «пражани» творили суцільну концепцію сакрального художнього світопереживання» [1, 237].

Оскільки основною проблемою статті є дослідження сакрального дискурсу у творчості «пражан», виникає необхідність обґрунтувати його методологічні аспекти, зокрема, з'ясувати дескрипцію структури категорії *sacrum*, конкретизувати семантичне, аксіологічне й культурологічне наповнення терміна в його історико-теоретичному аспекті. Відомий дослідник означеної теоретичної проблеми І. Набитович трактує категорію *sacrum* як одну «з універсальї, яка найповніше містить співвідношення, взаємозалежності й зв'язки, найхарактерніші ключові поняття та концепти різних релігій, та, беручи ширше, культури загалом» [1, 24]. У традиційному розумінні «сакральним вважають все те, що є святим, божественним, невловимою межею між видимим і невидимим, містичним і реальним» [9, 270]. Воно завжди відображає духовні та морально-естетичні виміри буття конкретної людини чи нації в цілому, як правило, протистоїть буденному, пов'язуючи в одне ціле природне й

іраціональне, за словами Л. Леві-Брюля, «людей і богів». У художніх творах *sacrum* виявляється через «інтерпретаційно-герменевтичні окреслення характеристик сакрального часу та священного простору (сакрохронотопу), виявлення ієрофаній, теофаній, через аналіз структурних компонентів релігійної символіки, в описі обрядових ритуалів та у відчитанні й дескрипції мітологічних структур – опираючись на релігійно марковані концепти» [1, 38]. У поетів-«празжан» наявні усі названі аспекти сакрального. Водночас у кожного з них є свій, індивідуально-авторський модус сакрального – і на змістовому, й на формальному рівнях. Так, наприклад, для Є. Маланюка він текстуалізується через плідне використання прецедентних біблійних образів і сюжетів. О. Ольжич та О. Теліга активно інтерпретують тему вічності й офіри. Головним об'єктом художніх осяянь Ю. Липи стають метафізичні виміри барокових тем (Бог, Віра, Смерть, Любов). Для поезики Л. Мосендза характерні такі складові, як інтертекстуальний (біблійний текст) і жанровий (молитви, апокрифи) рівень вираження сакрального.

Найповніше та найвиразніше естетичний модус дискурсивної картини категорії *sacrum* виявився у творчості О. Стефановича, сакралізоване художнє світомислення якого проросло із міцної національної духовної традиції й водночас формувалось багатьма біографічними чинниками (народився на Волині в родині священика, закінчив духовну семінарію, неодноразово переживав ситуацію духовного вибору в «розбожненому» (К. Ясперс) світі еміграційного хаосу). На відміну від Є. Маланюка, який вдавався до наступальних ритмів, О. Стефанович обмежувався лише питаннями, які спонукали до роздумів («Чи, може, замість ангельської сурми / І Див уже покличе світовий?»; «Коли свою ми душу двигнем?»).

О. Стефанович по-філософськи підходив до життя, визначав його пріоритети, перефразовуючи слова О. Ольжича: «Може зламатись – тіло, / Але ніколи – дух» [8]. Потужні імперативи, запитування («Тож як нечинними ми можемо / Стоять у прі цій вогневій?») та заклики поринути «у висоту, де світиться мета / Де віє дух офіри і посвяти», що ними наскрізно пронизана вся лірика поета, мають ознаки

моралізаторства, притаманні релігійним текстам, власне, усій агіографічній літературі. Проте у віршах О. Стефановича ці імперативи радше суголосні закликає «до духовного самовдосконалення, співвіднесеним із мотивом життя як випробуванням кожної душі, поширеним в українській поезії доби Бароко [1, 254] («Не мертві будьте, душі, а живі / Нам із-над круч рокочуть...»).

Релігійно-містичний світогляд О. Стефановича, іманентне українському менталітету «двовір'я» (синтез язичництва та християнства) стали визначальним духовним ґрунтом для формування художнього простору його лірики, що функціонує переважно у сакральному полі й характеризується не лише домінуванням відповідної проблематики (вічне / проминальне), образної системи (образи Ісуса Христа, ангелів, Дива, Архистратига Михаїла), мотивів (Божої кари, гріха, спокути), жанрової специфіки (молитовні й апокрифічні тексти, релігійно-містичні стилізації, календарно-обрядова лірика) чи формальної атрибутики тексту (церковнослов'янськими, порушення плинності мовлення, синтаксису). *Sacrum* у поезії О. Стефановича функціонує на рівні інтуїції, духовної субстанції тощо. З'ясування сутності художньо трансформованої в авторський текст О. Стефановича категорії «*sacrum*» та характеристика різних рівнів її структури становить основну мету нашого дослідження.

Означена проблема частково розглядалася переважно у працях еміграційних дослідників (І. Качуровського, М. Неврлого, І. Фізера). Духовним аспектам творчості поета присвячено розвідки і таких дослідників материкової України (О. Мишанич, Т. Рязанцева, М. Савка та ін). Сьогодні очевидно, що О. Стефанович є одним із найцікавіших поетів українського зарубіжжя. Проте й досі все написане про цього неординарного поета існує лише, як «жмут завваг і споминів» (М. Антонович-Рудницька), що підсилює актуальність теми нашої статті.

У творчості О. Стефановича отримала нове забарвлення рецепція барокових духовних традицій, оригінальне переосмислення проблеми стосунків людини й Бога (центральна тема метафізичної поезії). Долаючи силове поле профанного буття, О. Стефанович порушує питання про метафізичне місце людини в цілісній структурі універсуму. Одним із

центрального мотиву його поезії стає богословська проблема переходу людини від буття есенціального до буття екзистенційного, де особистість постійно стоїть перед вибором життя чи смерті: І сказав Бог до людства / (Учини волю Отчу!) / «Будь святе, як дитя це». / А людина: «Не хочу!» [11, 68].

Для О. Стефановича екзистенційний мотив покинутості людини Богом («Ні Богові, ні янголам Його / Немає діла до людини») асоціюється з есхатологічно-візійною темою Є. Маланюка та Ю. Клена, що її поет розкрив у поемі «Кінець Атлантиди». Власне, апокаліптичними візіями, що нагадують макабричні сюжети барокових текстів («Багато крови, багато, / Та ради не дати вогневі...»; «Так, як ще ніколи, / Сонце упало з неба»; «Дням голова відтята, / Захід – кривава повідь...»; «Пожар півнеба кривавить. / Мовчать на дзвіницях дзвони»; «Вилили море крови...»), перейнята уся збірка «Кінцесвітнє», над якою поет працював в останні роки свого життя і яка, разом з іншими недрукованими за життя віршами, увійшла до «Зібраних творів» (Торонто, 1975), упорядкованих Б. Бойчуком зі вступною статтею І. Фізера. Подібно до барокових авторів, поет трансформує образ Бога, на якого «покладаються цілком певні обов'язки по справедливій регламентації людського життя. Цей Бог має сприяти людям у влаштуванні земних справ, у досягненні земного благополуччя» [12, 39]. Як потвердження цієї тези імперативно звучать рядки вірша «До Базару»: «Чому ж Ти, серцем пребагатий, / Не обізвешся, Боже?» [11, 64].

Категорія сакрального «охороняє віру від посягань розуму» [1, 258]. У творчості О. Стефановича відсутній конфлікт між цими поняттями. В його ліриці помітне особливе розуміння проблеми Віри, стосунків Бога й Людини. Як і Ю. Липа, він ніколи не втрачав Віри, про що дізнаємось, наприклад, із поезії «До Св. Володимира»:

Похитнулися міри й виміри,  
Стільки зверглося вір, богів, –  
Тільки Він стоїть, Володимире,  
Той, до кого ти нас привів [11, 95].

У творах О. Стефановича обертоном теми віри виступає тема самотності, що подається поетом як своєрідний вихід із екзистенційної

ситуації. Його феномен полягає в тому, що він «переніс власне буття-у-світі в поетичний світ, яке трансформувалося у «втечу від світу» до художньо-поетичного світу віртуальної реальності, що став для поета втіленням його екзистенції» [2, 104]. Мотив самотності як обертон провідних сакральних тем помітний насамперед у творах О. Стефановича релігійного спрямування. Йдеться про «глобальну» самотність людини, розлученої з Богом внаслідок гріховності. Самотність грішної людини у цьому масиві поетової лірики трактується як покарання. Її представлено опосередковано, через показ відчуженості, байдужості вищих сил до долі людини, кинутої напризволяще у скрутних, часом безвихідних обставинах («Пілати, Іроди та Юди – / І так далеко до небес»).

Найважливішим у поезії О. Стефановича стало те, що він презентував «нове розуміння деяких істотних моментів християнського віровчення як такого, перш за все, нову розробку проблеми милості й кари Божої» [1, 250]. Поет модифікує цю тему відповідно до ідеї духовного катарсису, що є стрижневою в усій його творчості, трансформуючи в авторський текст такі кардинальні філософські опозиції, як *добро / зло, злочин / кара*. У віршах «Листопадове» та «Великоднє» постають картини Божого суду, котрі символізують трагедію людства, що втратило високі духовні ідеали, зреклося Божих істин, проте не дійшло висновків щодо потреби тотальних змін і в суспільстві, й у душі окремої людини. Симптоматичним у цьому плані є вірш «Зречення», що звучить як текст-пересторога:

Чи й наше серце, брате Петре,  
Те каменем лежаче,  
Колись у темряві і нетри  
Так само не заплаче? [11, 129].

Таке світовідчуття О. Стефановича породжує закономірно апокаліптичні візії, що в його художньому світі означено символічно як «кінцесвіття». Тему кінцесвіття й кари за людські гріхи він пов'язує з тією ситуацією обездуховлення буття, котру філософи потрактували як пору «розбожненого» світу. Так, К. Ясперс у праці «Духовна ситуація часу» з цього приводу писав: «Це розбожнення – не невір'я окремих людей, а можливий наслідок духовного розвитку, який в даному випадку і

справді веде в ніщо» [16, 107]. І це «ніщо» в поезії О. Стефановича передається багатьма художніми засобами, насамперед натуралістичними штрихами (предметними деталями), котрі увиразнюють песимістичну ауру текстів, що асоціюється з бароковими творами («тільки каміння і мла», «чорніє тінь хреста», «почули крик ридань» і под.).

Свого часу Д. Чижевський писав: «Зовсім далеко від якої-будь краси заводить нас заохання бароко в зображення страхіть, жорстокості, трупів, смерті тощо. Сам час сприяв цьому напрямку виходу поза межі краси в мистецтві» [14, 379]. У цій ситуації тільки Судний день, на думку поета, є жахливою карою й водночас найбільшою милістю, якої зазнає людство («Господь – Суддя Праведний, а відтак – Суддя Милостивий»). Тому в його ліриці превалює не покірне «чекання на воскресіння мертвих і життя будучого віку», а палка молитва здійснити кару Божу якнайшвидше, тому що поет бачить у ній єдину, останню можливість оновлення людства. Подібні тенденції зближують О. Стефановича не лише із сучасними йому поетами-«пражанами». Їх можна вважати, за словами Т. Рязанцевої, «відгомол барокової традиції, позаяк мотиви кари як милости Божої були не чужі провідним авторам-метафізикам XVII ст. – доби духових переломів» [1, 250]. Означені авторські інтенції увиразнюються з допомогою наскрізних оксюморонів («люта любов», «воскресна загибель», «милісна кара» й под.), що є іманентною ознакою барокового письма.

Мотив кари як єдиної можливості оновлення людства, його духовного катарсису, справжнього порятунку у світі хаосу й абсурду в поезії О. Стефановича підсилюється шляхом уведення до сюжетики текстів християнської символіки, зокрема, образу Ісуса Христа. Дослідники стверджують, що О. Стефанович зпоміж «пражан» «найпоетичніше осмислив життя Ісуса Христа» [3, 68]. В нього простежуємо дві його іпостасі. «Нехресний» Христос символізує завершення земного етапу життя, а «воскреслий» – безсмертя» [2, 106]:

Коли ж між нами Він возста,  
Коли свою ми душу двигнем?  
Коли воскреслого воздвигнем,  
А не нахресного Христа  
Коли здіймем його з хреста?! [11, 160].

У вірші «Над світом кличе чорний Див», як, власне, й у багатьох інших, рельєфно прочитується суголосне народній поезії «двовір'я» О. Стефановича. Цю рису його індивідуального мистецького стилю відомий еміграційний дослідник І. Качуровський означив як «своєрідну сполуку християнської містики» («Та над всім воздвигся Христос...») і «слов'янського поганізму» («Над світом кличе чорний Див...») [5, 454]. У художньому світі поета очевидною є живучість язичницьких вірувань, що переплелися з пізнішими, християнськими. Вони трактуються ним «не як одвічна боротьба, а як симбіоз» [8].

Ще однією особливістю вираження О. Стефановичем сакрального є національний контекст. Тут також відлунує барокова традиція «вплітати в інтерпретацію християнських сюжетів суто національні образи й мотиви» [6, 20]. Так, «осмислення історичної долі краю, що знаходився на перехресті життєво важливих артерій, викликає в О. Стефановича асоціації з образом хреста, який він мусить нести віками: «Хрест степи собі на перса / Із доріг кладуть» – це вихідне, ключове узагальнення, винесе як мотто до диптиха «Хрест» [8].

Для О. Стефановича характерний, крім змістових аспектів, жанровий рівень вираження сакрального. Неухильне прямування до Бога, високу атмосферу духовності творять формальні атрибути канонічного жанру молитви. Поет виносить ці ознаки в назви своїх віршів: «Молитва» («О Ти, що тамо, де Почаїв...»); «Молитва» («Чи не на рідних полях...»). Як і Ю. Липа, він виводить на одну площину тексту образ Бога й образ України. У першій «Молитві» він просить Творця за рідну землю («до стіп схиляюся чиїх...»). Другий молитовний текст є апеляцією до Архистратига Михаїла – «проводиря небесного воїнства», «прямого виконавця кари Божої для грішних» і «вартового всього праведного і прекрасного в нашому світі» [1, 253]. За жанром цей твір тяжіє до канонічної прохальної молитви з характерними для неї формальними атрибутами («Всіх крилом нас покрій, / Михаїле Святий, / Божий страже!»). Поет вірить у силу свого народу, у його перемогу, бо «цей люд» «не судженим, а суддею» стане в майбутньому» [10, 261].

О. Стефанович активно трансформує у свої твори українську календарно-обрядову лірику («Різдвяна казка», «Коляда», «Різдво», «На

Великдень»), стилізує під мову Київської Русі літописні епізоди («Бі ко поятим глас витязя...»). Він часто «одягає християнську проповідь у фольклорні мотиви, у простонародне світобачення, чудово стилізуючи вірші в модерністському дусі» [1, 243]:

В небі черкають крила об крила:

Янголів – сила.

В небі ніколи пісня зраділа

Так не дзвеніла [11, 103].

Засобом сакралізації тексту є й художня мова поета, зокрема, її лексичний рівень. Велими частотними в його ліриці є лексеми «небо», «висота», «вічність», а також їх численні інваріанти, котрі виступають предметними маркерами сакрохронотопу.

Сьогодні «загадковий естетичний код поезії О. Стефановича ще не розшифрований до кінця, він чекає вдумливих дослідників і тонких поціновувачів» [4, 220]. Особливої уваги науковців, як справедливо зауважує І. Васишин, заслуговують художньо-екзистенційні аспекти лірики поета, зокрема «смерть і безсмертя, душа і космос, тривога й духовний катарсис, кара і спасіння» [2, 112]. Неабиякий інтерес для науковців становлять типологічні зіставлення універсальних та індивідуальних компонентів сакрального у творчості усіх представників «празької» школи. Такий напрям студіювання їхньої спадщини є перспективним, оскільки уможливує відчитування у «празькому» тексті множинних горизонтів сприйняття й відтворення світу.

#### Список використаних джерел

1. Sacrum і Біблія в українській літературі / за ред. Ігоря Набитовича. — Lublin : Wydawnictwo Ingvarg, 2008. — 812 с.
2. Васишин І. В. Художньо-екзистенціальні особливості повоєнної лірики О. Стефановича /

- І. В. Васишин // Вісниківство : літературна традиція та ідеї : [збірник наукових праць, присвячений пам'яті Василя Іванишина]. — Дрогобич : Коло, 2009. — С. 102—118.
3. Дрозд Л. І. Сміслові наповнення образу Ісуса Христа в поетів «празької школи» / Л. І. Дрозд // Дивослово. — 2005. — № 8. — С. 64—69.
4. Історія української літератури ХХ століття: [підручник] : у 2 кн.; за ред. В. Г. Дончика. — К. : Либідь, 1998. — кн. 1. — 464 с.
5. Качуровський І. В. Про лірику Олекси Стефановича / І. В. Качуровський // Променисті сільветки : [лекції, доповіді, статті, розвідки]. — Мюнхен, 2002. — С. 560—568.
6. Крекотень В. І., Криса Б. С., Сулима М. М. Українська поезія XVII ст. в контексті слов'янського Барокко / В. І. Крекотень, Б. С. Криса, М. М. Сулима // Слов'янські літератури : [довідки] / XI Міжнародний з'їзд славістів. — К. : Наукова думка, 1993. — С. 18—58.
7. Кунцлер М. Літургія церкви / М. Кунцлер. — Львів : Свічадо, 2001. — 116 с.
8. Просалова В. А. Поезія «Празької школи» : [навчальний посібник]. — Донецьк : Веда, 2000 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ruthenia.info/txt/biletskv/prosalovav/poerprsh.html>.
9. Райбедюк Г. Б. Духовний простір сакрального поля художньої творчості Василя Стуса [текст] / Г. Б. Райбедюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. : — К. : Акцент, 2010. — Вип. 29. — Ч. 1. — С. 268—281.
10. Сліпушко О. М. Поезія офіри і посвяти [текст] / О. М. Сліпушко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. — К. : Рось, 1995. — Кн. 4. — С. 256—263.
11. Стефанович О. К. Зібрані твори / О. К. Стефанович / упоряд. Б. Бойчук. — Торонто, 1975. — 389 с.
12. Фізер І. М. Вступна стаття / І. М. Фізер // Координати : [антологія української поезії на Заході]. — Мюнхен, 1972. — Т. 1. — С. 38—47.
13. Хороб С. І. «Молитва» в українській релігійній поезії [текст] / С. І. Хороб // Слово-образ-форма: у пошуках художності: [літературознавчі статті і дослідження]. — Івано-Франківськ : Плай, 2000. — С. 95—99.
14. Чижевський Д. І. Українське літературне бароко : [вибрані праці з давньої літератури] / Д. І. Чижевський. — К. : Обереги, 2003. — 576 с.
15. Янів В. І. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду / В. І. Янів // Основа. — 1995. — 28(6). — С. 144—163.
16. Ясперс К. Т. Духовна ситуація часу / К. Т. Ясперс // Читанка з історії філософії : у 6 кн. / Під ред. Г. Д. Волинки. — К. : Довіра, 1993. — Кн. 6. — С. 100—114.

#### А. ПОГОРЕЛОВА

Ізmail

#### SACRED DIMENSION OF «PRAGUE» TEXT

*The author examines the concept of sacred world experience, represented by creative work of «Prague» school poets; its universal components are analyzed. Basic attention is focused on the identifying the nature of artistic transformed category of sacrum into the author's text of O. Stefanovich and characteristics of its various structure levels in the context of baroque tradition.*

*Keywords: sacrum, «prague» text, code, baroque, substance.*

А. Д. ПОГОРЕЛОВА

г. Изmail

#### САКРАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ «ПРАЖСКОГО» ТЕКСТА

*В статье рассматривается концепция сакрального миропереживания, представленная творчеством поэтов «пражской» школы, анализируются ее универсальные компоненты. Основное внимание сосредоточено на выяснении сущности художественно трансформированной категории сакрум в авторском тексте А. Стефановича и характеристике различных уровней ее структуры в контексте барокковой традиции.*

*Ключевые слова: сакрум, «пражский» текст, код, бароко, субстанция.*

*Стаття надійшла до редколегії 4.04.2015 р.*



УДК 821.161.2-3 Біч

**Н. Ю. РИМАР**

м. Біла Церква  
nrimar@bk.ru

## ЗМІШАНО-ЗМІННІ ТИПИ НАРАЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ НІНИ БІЧУЇ

*У статті досліджено змішано-змінні типи нарації, засвідчені в художній прозі Ніни Бічуї. Виокремлено найбільш типові різновиди нараторів, що постають переважно в опозиційних категоріях. Установлено, що наратори в аналізованих текстах письменниці функціонують із змінними або доповнювальними функціями, представляють змішаний тип нарації. Зауважено про новаторську індивідуальну манеру ведення оповіді чи розповіді Ніною Бічуєю.*

*Ключові слова: нарація, наратор, Ніна Бічуя, художня проза.*

Художня проза Н. Бічуї постає сьогодні як самотутнє оригінальне явище, що вимагає уваги дослідників не лише з погляду ідейно-змістового наповнення, стилістично-образного багатства, а й щодо наративної організації текстового простору. Адже письменниця не лише виразно екстраполює читацьку настанову, тримаючи реципієнта постійно ніби під прицілом, але й наративну організацію майже кожного тексту подає як своєрідний лабіринт, із якого наратор ніколи не вибереться сам без допомоги наратора – оповідача чи розповідача. Із творів чітко виступає позиція наратора: все потрібно зображати у взаємозв'язку, а не окремо (як приклад, новела «Портрет маленької дівчинки з черепахою»). Тип художнього наратування, властивий прозі Н. Бічуї, окреслюємо як змішано-змінний, що властиво епіці досліджуваного періоду і свідчить про відхід письменниці від традиційно-канонічного аспекту розповіді літературного твору. З іншого боку, неоднорідність нарації у прозі Н. Бічуї зумовлена ризоматичним характером її художнього письма, умисним порушенням композиційної стрункости, новаторськими пошуками зображально-виражальних засобів. Зважаючи на бінарне, часто антиномічне бачення художнього світу Н. Бічуєю, наявність зовнішньо- і внутрішньотекстових контрастів, вважаємо найбільш доцільним розглядати нарацію прози авторки через опозиційні категорії нараторів, що виступають у змінних або взаємодоповнюваних позиціях.

Зацікавлення наративною організацією текстового простору у великих та малих прозових жанрах періоду 60–80-х рр. ХХ ст., до

якого належить творчість Н. Бічуї, присутнє у дослідженнях М. Ткачука та О. Ткачука «Дискурсивна практика української прози 1960–1990 років» [7]; В. Балдинюк «Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)» [1], Л. Козакової («Наратив малої прози Олеса Гончара» [4], Т. Котик «Наративна стратегія гетеродієгетичного наратора в малій прозі Романа Іваничука» [5], Г. Максименко «Наративні особливості історичних романів В. Малика» [6] та інших. Попри наявність наукових студій, у яких докладно розглянуто наративні типи на матеріалі прози інших українських письменників окресленого періоду, творчість Н. Бічуї з погляду викладової манери письма повністю залишена поза увагою літературознавців. Хоча нетипажність літературного ідіостилю авторки, її новаторське наративне представлення художнього простору містять великий потенціал для дослідницьких пошуків.

Мета статті – проаналізувати змішано-змінні типи нарації, засвідчені у художній прозі Н. Бічуї, виокремити найбільш типові різновиди нараторів, що функціонують у досліджуваних текстах. Матеріалом дослідження слугували твори Н. Бічуї, уміщені у збірках «Яблуня і зернятко» (Київ, 1983 р.), «Великі королівські лови» (Львів, 2011 р.).

Кожен твір Н. Бічуї – це ніби своєрідний театр, де наратор-актор, то виходить на сцену, засвідчуючи своє експліцитне вираження, то сходить із неї, набуваючи імпліцитного статусу. У межах невеликих текстових фрагментів на матеріалі окремих творів спостережено відносно швидко зміну нараторів – із

гомодієгетичного на гетеродієгетичного, подекуди частково вкраплюється і екстрадієгетичний наратор (за класифікацією Ж. Женетта [3]). Неодноразово гетеродієгетичний наратор змінює свій особовий статус: із я-наратора переходить на ми-наратора («Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Показія, або те...»); ти-наратора, ви-наратора («Зачин до оповідання про Донелайтіса»). Неоднорідна й позиція реципієнта, до якого звертається наратор: як, наприклад, у новелі «Біла віла» ти-наратор, вона-наратор. Мета наратора прози Н. Бічуї майже завжди очевидна, вона спрямована передовсім на читача і його мистецькі потреби: «Мені ж хочеться, аби ви побачили дівчинку, саме цю дівчинку, котра простягає зараз черепасі шматочки білої, свіжої редиски» [2, 9].

Функція третьоособового екстрадієгетичного наратора зреалізована в новелі «Буєсть Митусина», де розповідач із позиції внутрішньої фокалізації передає почуття і роздуми Митуси. Присутнє у прозовому наративі твору явище двоголосся, коли Буєсть (почуття) говорить до Митуси і закликає його до бою [2, 85]. Не на формальному, а на змістовому рівні спостерігаємо, як наратор займає персонажну роль і постає від імені Митуси (в окремих епізодах). Оригінальний за характером наративної організації твір «Спогад про Грузію», де на початку тексту розповідь веде третьоособовий наратор, потім його змінює першоособовий оповідач: спочатку гетеродієгетичний, котрий просто розповідає про події, далі гомодієгетичний – безпосередній учасник подій [2, 99]. Чи не найбільшу зміну – аж трьох нараторів – фіксуємо у творі «Зачин до оповідання про Донелайтіса»: позиція першого я-наратора, позмінно окреслена особовими параметрами «ви» і «ми» і гомодієгетичністю, виявлена зверненням до пастора; другий тип гомодієгетичного наратора спрямований до дитини (синочка) й організований займенниковою формою «ти»; третій наратор виконує функцію розповідача й окреслений статусом гетеродієгетичного. У текстах Н. Бічуї застосована дихотомія «гомодієгетичний – гетеродієгетичний наратор», яка виразно зреалізовує нелінійність художнього викладу (твори «Показія, або те...», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Камінний господар», «Яблуня і зернятко» то-

що). Неординарною в аналізованому прозовому масиві видається швидка, неочікувана зміна наратора (як наприклад, із гомодієгетичного на гетеродієгетичного), яка вказує й на індивідуально-авторський наративний почерк Н. Бічуї. Порівняємо наратели, подані на одному епізодичному відрізку: «Але я не хочу розлучатися зі своїми книжками» [2, 147]; «Він довго вже нічого не писав...» [2, 147].

Персонажна фокалізація гомодієгетичного наратора домінує в новелі «Земля», де оповідач-головний герой зізнається не лише у власних приємних моментах, пов'язаних із землею, але й відкриває перед нами глибинне – свій страх: «Я боялася землі. Грози і землі боялася від дитинства» [2, 19]. Художній простір новели «Стигли яблука на Спаса» організований теж за допомогою я-оповіді наратора-персонажа, котрий знаходиться в постійному очікуванні і градаційно виражає свій внутрішній стан. Подібну фокалізацію займає гомодієгетичний наратор-жінка, а потім і наратор-дитина у творі «Камінний господар». Постає гетеродієгетичного наратора, зовнішньофокалізованого й зреалізованого я-оповіддю, демонструє новела «Дрогобицький звідар», у якій наратор не лише підвладний умисним часовим зміщенням, але також переймається тим, про що пише. Із нашого погляду, доцільно більш детально розглянути невеликий текстовий відрізок із твору Н. Бічуї, який укотре переконує в колоритності та оригінальності наративної техніки авторки: «Потім Справжній Художник відпровадив мене аж до тієї брами, ми йшли крізь ніч, яка поволі переставала бути аж надто безглуздою, вона була тепла й волога, як кора дерева після дощу» [2, 143]. Засвідчена нарательна чи не найвиразніше демонструє змішано-змінний тип нарації аналізованої епіки: гомодієгетичний я-наратор у внутрішній фокалізації змінюється на ми-наратора у зовнішній фокалізації, а потім позицію заступає екстрадієгетичний наратор у нульовій фокалізації. Із метою залучення читача до співпереживання, наповнення його сприйняття експресивною силою зазвичай у ході ведення всієї оповіді наратор обирає внутрішню фокалізацію, наприклад: «місто – мене родило або ж – я його родила, я наче вже все це знала, бачила, впізнавала – мені від того було боляче, моїй душі було ду-

же боляче, так боляче, ніби вона народжувала це місто» [2, 156], або ж завершує нею нульовий наратив: «Вагітні молоді жінки. Багато вагітних молодих жінок. Спокійно, без галасу. Без реготу. Ненавиджу глупий регіт» [2, 154]. Важливу роль у досліджуваних текстах виконує наратор, представлений третьою особою і екстрадієгетичний за своєю природою («Притча про Учителя й учня», «Притча про Коваля і Карбівничого»). Такий розповідач може знаходитися в позиції як зовнішньої фокалізації (найчастіше), так і нульової фокалізації (рідше).

Цікаво, що в рамках одного твору функціонує відкритий наратор, який указує на секрети своєї творчої майстерні, зауважує, як він творить деталі; і закритий наратор, котрий устанавлює для читача модус дозволеного сприйняття, керуючи ним при цьому і не дозволяючи всього побачити; виразно апелює до нього, вважає неспроможним до мистецького пізнання («Портрет маленької дівчинки з черепахою»). Про закритий тип наратора в окремих моментах оповіді може свідчити і його недомовленість, фразова і смислова обірваність тексту, як-от: «Я того не зберігаю, бо не маю охоти, щоб...» [2, 34]. З одного боку, оповідач у цій новелі надзвичайно віддалений від наратора: «Якщо навіть вам пощастить це зробити, наші описи, наші уявлення ніколи не зійдуться, не знайдеться в них ані однієї спільної точки, ані однієї однакової рисочки» [2, 9], з іншого – стоїть на одній позиції з тим, про що розповідає, тобто наблизений до читача, підвладний йому: «І тут я приходжу до тієї миті в описі, коли зовсім і остаточно втрачаю владу над словом, бо досі слова й поняття якоюсь мірою збігалися, ви майже правильно розуміли мене й бачили те, про що я говорила. Однак заждіть хвилику – чи справді це те, про що я говорила? Ви бачили все» [2, 11]. У цьому контексті важливо наголосити на розуміючій ролі наратора, який будь-що прагне заволодіти ситуацією: «Ви відкладаєте геть мої мудрування з портретом дівчинки, яка годує черепаху, й займається чимось іншим, цікавішим або ж потрібнішим... Розумію вас дуже добре, але мені все ж хочеться ще хоча б на хвилику притримати вашу увагу...» [2, 12].

У процесі словесного опису і розвитку подієвого ряду наратор часто виступає деталіза-

тором, підкреслюючи ідейно-змістову суть художньої деталі: «Власне тому я й намагаюся бути точною і не помилятися в деталях [2, 11]; «... я кладу ті деталі одну при одній, густо, туго, як належить...» [2, 11]. Наратор у ролі оповідача прагне, аби реципієнт сприйняв цілісний образ, а не фрагментарний «... а вам усе здається, що кожна з цих деталей живе зосібна...» [2, 11]. Трохи далі по тексті наратор доходить до висновку, що деталізація в творчості не така вже й потрібна і повністю її заперечує: «Не треба було того всього, не треба було мого старання докладно визначати колір її очей і волосся...» [2, 12].

В оповідній манері Н. Бічуї чітко вирізняється постать всезнаючого наратора, на цьому акцентує увагу і сама авторка, нагромаджуючи у текстах підсилювальну конструкцію я знаю. Ось наприклад: «Я знаю: земля – хліб, земля – життя, земля – годувальниця...» [2, 11]. Зауважимо, що в окремих контекстах наратор виступає з позиції дитини і знає більше, ніж дозволяє його вік: «...хиткий пензлик світла зарисовував таємничість, острах, почуття скороминущості й самотності, хоча це все не повинно бути знаним дитині» [2, 26]. Специфічно, що знання наратора інколи виходять за межі того, що може досягнути наратор: «Усе це ви бачите і можете побачити також червону вовняну сукню на дівчинці – хоча, звичайно, це не зовсім та сукня, в котру вона справді зараз убрана» [2, 9]. Інколи здається, що всезнаючий наратор ніби надреальний: він може бачити те, що інші не бачать: «... мої приятелі не бачать цього, вони сидять спиною до нього й озиратись ним нема потреби» [2, 35]; «... таких очей не бачив і не малював ще ніхто в світі, таких очей, які має та дитина, не може бути взагалі, але я їх бачу» [2, 37]. З іншого боку, наратор передбачає поле зацікавлення реципієнтів: «Цілком може бути, що ви воліли б довідатися, звідки вона має черепаху, і як взагалі можна роздобути черепаху...» [2, 11]. Цікаво, що наратор аналізованої прози майже ніколи не приховує особливості своєї творчої лабораторії, зауважуючи, що функція його всезнаючої ролі не завжди виправдана: «Ви втратили до неї інтерес, бо забагато про неї знали, я намагалась відслонити її, пропонуючи більше, ніж треба було на те, аби насправді побачити щось» [2, 13]. Як переконливий ар-

гумент наводить приклад із будинком: «Якщо я знатиму про той дім усе, він втратить свою таємничість, чарівність, він стане звичайним будинком, котрий я буду поминати зовсім байдуже, бо знатиму про нього все» [2, 13]. У цій філософській інтенції проступає життєва мудрість Н. Бічуї.

У деяких викладових моментах оповідач сумнівається у своїх знаннях, набуваючи статусу некомпетентного наратора (за В. Шмідом [7]): «Ще дуже мало знаю про нього» [2, 119]; «... я, правда, не знаю, що могли подавати до столу в домі пастора...» [2, 124]; «... а це було марево, примарно зорганізоване невідчитуваним словесним рядом, наче я думала мовою, якої ніколи не чула й не знала» [2, 140]. Щоб виправити свою необізнаність, наратор до цієї фрази додає «або яка просто не існувала» [2, 146]; «я не знала, хто я і що і навіть кудись вирушила, за чим їду» [2, 149]; «Поміж двома живими, гарячими, як власна кров, фразами (ні, текстами; ні – не знаю)...» [2, 150]. Філософський підтекст виражено в наратемі опозиційного характеру, де наратор розуміє, що ніби знає все, а насправді не знає нічого: «І скільки не думав над тим, зрозуміти не міг, бо ж ніби доклав стільки сили, ніби ж знав усе – а водночас не знав нічого» [2, 129]. У наведеному епізоді авторка на інтертекстуальному рівні через свідчення наратора виражає відому Сократівську інтенцію.

В епіці Н. Бічуї диференціюємо і позиції впевненого / невпевненого наратора, які можуть бути виявлені в межах одного тексту. Про невпевненість наратора свідчить часте вживання ним вставного слова «може», яке трапляється по декілька разів на одній сторінці тексту. У цьому переконують і конструкції на зразок: «Може, я щось забула?» [2, 11]; «Я не знаю напевно, що робив того вечора Юрій Котермак...» [2, 49]; «Зрештою, важко сказати достеменно, чи в нього досить хліба, котрим можна поділитися...» [2, 124]. Невпевненості наратору додає його поодинокі розчарування у тій справі, яку він робить, яка не завжди дозволяє досягнути задуманого: «Однак скільки б я вас у тому не переконувала б, скільки не повторювала б, що воно справді м'яке й дуже приємне на дотик, у вас бажання погладити його не виникне» [2, 11]; «Задум у мене був зовсім інший: я хочу, щоб ви її уявили, виділи-

ли в думці від інших» [2, 11]; «Не треба було того всього, не треба було мого старання докладно визначати колір її очей і волосся...» [2, 12]. Із нашого погляду, імпонує те, що наратор майже завжди досягає поставленої мети, він шукає і знаходить, доходить до висновку, стає впевненим (зазвичай у кінці тексту): «Я, здається, розумію, в чому справа і чого бракує портретові дівчинки з черепахою. Скоріше – не бракує, а заважає» [2, 12].

Важливим наративним прийомом постає і гендерна зміна нараторів у текстах письменниці. Домінувальна роль належить наратору-жінці, із погляду якої організовані оповідь чи розповідь у творах Н. Бічуї, що спричинено, очевидно, жіночою перспективою художнього бачення. У зв'язку із жіночою належністю викладової манери, у досліджуваній прозі позиції наратора і біографічного автора в окремих моментах можуть перетинатися, накладатися одна на одну. Наратор дорослої жіночої статі розгортає оповідь у творах «Портрет маленької дівчинки з черепахою», «Яблуна і зернятко», «Земля», «Спогад про Грузію», «Зачин до оповідання про Донелайтіса», «Показія, або...» тощо). В іпостасі дівчинки-наратора передано оповідну роль у творі «Камінний господар», де наратор-дитина показаний із погляду дорослої людини.

Позицію наратора-чоловіка витримано у творах «Стигли яблука на Спаса», «Дрогобицький звіздар» тощо. Цікаво, що образ чоловічого наратора Н. Бічуї вдалося витворити надзвичайно вдало, інколи буває навіть важко відстежити, що за наратором-чоловіком ховається образ жінки-авторки. Чоловічий наративний тип, на нашу думку, фігурує в тих подієвих епізодах, де він справді природний, художньоцілісний, органічний. Н. Бічуя неодноразово застосовує прийоми експериментування, уводячи в текстову палітру твору спочатку наратора чоловічої статі, потім наратора-жінку, як у поряд розташованих фрагментах твору «Показія, або те...»: «Не годен зрозуміти, кому належать душі цих людей?» [2, 139]; «Втупившись у телевізор, просто дивлюся. Телевізор увімкнений, я – вимкнена. Зовсім вимкнена» [2, 140]. Тексти із безособовим наратором чи наратором екстрадієгетичного типу (як, наприклад, «Великі королівські лови», «Мед мудрості нашої», «Сотворіння

тайни», «Буєсть Митусина», «Притча про Учителя й Учня», «Притча про Коваля і Карбівничого», «Біла віла») теж привертають увагу вже іншими формально-змістовими експериментами та нетрадиційними прийомами.

Наявна у прозі Н. Бічуї бінарна опозиція реального / надреального наратора. У цьому переконує сама авторка в одному із творів: «Світ був несправжнім і дуже реальним водночас» [2, 111]. Реальність оповідача підкреслена тим, що він знаходиться на одній позиції з персонажем і реципієнтом, наратує один і той хронотоп, наприклад: «Моя дівчинка у червоній сукні годує черепаху. Вона стоїть трохи боком до мене й до вас» [2, 13]. Водночас наратор може мати надреальні здібності, тобто бачити те, що іншим (реципієнтам) не під силу: «Я нікому не кажу, що той чоловік був тут, пив вино, зняв бутафорські вуса, сховав бутафорську люльку – був тут і вистрибом зник» [2, 36]; «...і чомусь стояв так, аби я лиш його бачила...» [2, 37]. Крім того, надреальна функція наратора проявляється у його здатності забігати наперед, передбачати події, що свідчить про явище художнього пролепсису у прозі Н. Бічуї: «... з них видно, яким те дівча буде потім, пізніше, коли затратиться трохи щирість, зникне крихкість вузьких худих плечей, але зостанеться внутрішнє захоплення танцем, рухом, музикою» [2, 12]. Як доказ надреальних властивостей наратора можуть слугувати умисні часові чи просторові несуміщення, наявні в оповіді: «Але ж вони страшенно давно минули в часі, от хіба що з Абелом стрічалися, а вже з Піросмані, тим більше зі мною, – зовсім ніяк, то невже я могла побачити їх?» [2, 111]; здатність наратора власноручно хронотопно суміщати персонажів: « – Скажи, пощо прийшов? – просив знову Алімпій-старець Алімпія-отрока» [2, 80]. Надреальність присутнього в текстах наратора часто досягається його одночасовими просторовими невідповідностями. За таких умов виникає прийом «роздвоєного» наратора, який фіксуємо у творі «Показія, або...»: оповідач одночасно виконує несумісні щодо просторової характеристики дії: іде вздовж львівської вулиці, минає у Тбілісі пам'ятник Руставелі, миє ступні у фонтанчику в Піцунді, стоїть на містку над Черемошем, споглядає протилежний берег Дніпра з Володимирського пагорба,

шукає дорогу до храму у Вільнюсі. Такий письменницький прийом вказує на виразну нетрадиційність художнього наратування Н. Бічуї. В окремих фразах відзначаємо навіть накладання функцій реального і нереального наратора: «Моя душа в моїй долоні. То я їм віддав. Вони по мені плачуть» [2, 63]. Дихотомійний характер нарації досліджуваної прози виявлений у внутрішніх діалогах, які неодноразово присутні в текстах і можуть свідчити про явище наративного двоголосся, напр. «А то що? А то душа моя» [2, 62]; «Господи, вкажи мені храм, де Ти почуєш молитву мою, Господи. ... Іди й прислухайся, і приглядайся, куди приведуть тебе очі твої» [2, 141]. Як опозиційна категорія в наративі Н. Бічуї функціонує внутрішній монолог, зорганізований переважно риторичними конструкціями медитативного типу: «Якщо погинуть усі пейзажі – сиріч уся земна краса – чи зостануться описи джерел, садів, озер, травинки, закушеної в устах дівчини, яруг, проваль, яблунь? Як то буде – коли над голим тілом землі пропливатимуть сірі хмари?» [2, 153].

Змішано-змінний тип наративу прозових текстів Н. Бічуї досягається трикутним характером співвідносності подій одна відносно одної: перша подія (П1) зумовлює другу (П2), третя (П3) – пов'язана з другою і взаємозалежна від першої (див. рис.).

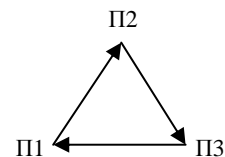


Рис. Подієвий трикутник наративу художньої прози Н. Бічуї

Це явище ілюструє приклад із тексту: «Розпродавши свої книжки, я б, може, позбулася боргів і мала б ще якусь копійчину на пляшку коньяку, щоб упитися з розпуки від розлуки з книжками. Але я не хочу розлучатися зі своїми книжками» [2, 147], де письменниця вдається до ще одного наративного прийому: останньою подією перекреслює всі попередньо зображені події.

Отже, дослідження художнього наративу у прозі Н. Бічуї свідчить, що авторка сформувала індивідуальну манеру розповідання, вона послуговується тими викладовими стратегіями

ми, які найбільш вдало допомагають досягнути письменницького задуму. Експериментуючи над формально-змістовими параметрами художніх творів, Н. Бічуя намагається бути новатором і у своїй викладовій тактиці: вона надає перевагу опозиційним категоріям нараторів із змінними або взаємодоповнюваними функціями. Перспективним на цьому етапі може бути розширення дослідження із залученням до наукового розгляду типів нараторів, виокремлених на основі інших наратологічних концепцій чи індивідуально-авторських параметрів.

#### Список використаних джерел

1. Балдинюк В. Д. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Балдинюк Віра Дмитрівна ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2004. — 20 с.
2. Бічуя — Бічуя Н. Великі королівські лови : Новели та візії / Ніна Бічуя. — Львів : ЛА «Піраміда», 2011. — 192 с.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт ; пер. с фр. // Фигуры : в 2 т. — М. : Учебно-педагог. изд-во, 1998. — Т. 2. — 1998. — С. 60—281.
4. Козакова Л. О. Наратив малої прози Олеса Гончара : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Козакова Лідія Олександрівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2008. — 20 с.
5. Котик Т. Наративна стратегія гетеродієгетичного наратора в малій прозі Романа Іваничука [Електронний режим] / Т. Котик // Вісник Запорізь. нац. ун-ту : зб. наук. пр. — Запоріжжя, 2010. — № 1. — С. 47—51. — Режим доступу : [http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/fil\\_2010\\_1/047-51.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2010/fil_2010_1/047-51.pdf).
6. Максименко Г. А. Наративні особливості історичних романів В. Малика : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ганна Анатоліївна Максименко; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. — Дніпропетровськ, 2010. — 20 с.
7. Ткачук М. Дискурсивна практика української прози 1960–1990 років / М. Ткачук, О. Ткачук // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. — Сер. Літературознавство / редкол. : М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глозов та ін.]. — Тернопіль, 2011. — Вип. 31. — С. 167—187.
8. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славян. культуры, 2003 — 312 с.

**N. RYMAR**  
*Bila Cerква*

#### MIXED-VARIABLE TYPES OF NARRATION IN PROSE BY NINA BICHUYA

*In this article the mixed variable types narration certified in prose by Nina Bichuya are explored. Author determines the most common types of narrator, arising mainly in opposition categories. It is established that the narrator in the analyzed text writer function with variable or complementary functions are mixed type of narration. Individual style of narrative in the story by Nina Bichuya is underlined.*

*Key words: narration, narrator, Nina Bichuya, art prose.*

**Н. Ю. РЫМАР**  
*г. Белая Церква*

#### СМЕШАННО-ПЕРЕМЕННЫЕ ТИПЫ НАРРАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ НИНИ БИЧУИ

*В статье исследованы смешанно-переменные типы наррации, заверенные в художественной прозе Нины Бичуи. Выделены наиболее типичные разновидности нарратора, которые находятся в оппозиционных категориях. Установлено, что нарраторы в анализируемых текстах писательницы функционируют со сменными или дополняющими функциями, представляют смешанный тип наррации. Отмечено особенности новаторской индивидуальной манере ведения наррации Ниной Бичуей.*

*Ключевые слова: наррация, нарратор, Нина Бичуя, художественная проза.*

*Стаття надійшла до редколегії 2.12.2014 р.*

УДК 821.161.2

**РОДІОНОВА І. Г., ПОНОМАРЕНКО Ю. О.**

м. Миколаїв

rodiof2015@gmail.com

## **ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ ПОВІСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»**

*У статті розглянуто особливості мовлення персонажів повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» як засобу розкриття їх емоційного стану.*

*Ключові слова: переспів, характер, фольклорний образ, романтичне начало.*

Сучасне літературознавство справедливо відводить Ользі Кобилянській місце однієї з перших українських авторок-модерністів, художні здобутки якої засвідчили європейський рівень української літератури кінця XIX – початку XX століття. Поява в українській літературі її імені не була сприйнята однозначно. Так, письменники і критики «старої генерації» (І. Нечуй, М. Грушевський, почасти І. Франко, а особливо С. Єфремов) звинувачували письменницю у нехтуванні в її творах справжнім життям, у невідповідності її сюжетів здоровому глузду, у сповідуванні культу краси, індивідуалізму, у зневазі до народних мас. Натомість письменники-модерністи, зокрема Г. Хоткевич, М. Сріблянський, М. Євшан, О. Луцький і чи не найбільше Леся Українка, захищаючи споріднені з їхнім естетичним світоглядом творчі знахідки О. Кобилянської, високо цінували її творчість, називаючи письменницю «жрицею краси», проголошували її провісником високо європейського українського мистецтва. Літературознавцями минулих десятиліть опубліковано ряд статей та монографій (В. Агеєва, Т. Гундорова, О. Камінчук, С. Павличко, Н. Томашук, О. Якименко), котрі представили світоглядно-естетичний розвиток прози письменниці від неоромантизму до символізму та експресіонізму.

За понад піввікову письменницьку діяльність О. Кобилянська збагатила українську літературу численними повістями та оповіданнями, в центрі яких стояла проблема людської особистості; вона одна з перших в українській літературі відійшла від зображення зовнішніх проявів людського життя і зосередилася на внутрішньому світі людини, витворення характеру стало основною ідеєю її творчості і тому вона залишається актуальною.

Мета нашої розвідки – проаналізувати особливості мовлення персонажів у повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» як засобу розкриття їх емоційного стану. За визначенням, яке подає психологічний словник, емоції – це узагальнена чуттєва реакція, що виражається у формі безпосереднього, пристрасного переживання суб'єктом життєвого змісту явищ, предметів і ситуацій для задоволення своїх потреб. О.Кобилянську цікавлять винятково родові стосунки між чоловіком і жінкою, як і в народній пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (її буковинському варіанті), тема якої – показ душевного стану героя чи героїні як постійне й характерне для біологічної його природи і побутових взаємовідносин з навколишніми. Проте повість О.Кобилянської – не просто переспів народної пісні, чи розповідь про трагічне кохання хлопця до двох дівчат, а й глибоко філософський роздум про долю людини, про її відповідальність за свої вчинки та їх наслідки для близьких людей.

В ідейно-художній концепції повісті органічно поєдналися два начала – реалістичне й романтичне. «Особи – це типи з дійсного життя, які я пізнала в горах: циганку Мавру, старого Андронаті, її батька, Гриця, одного молодого знаного мені одинака-гуцула, а решту домалювала фантазія», – свідчить О. Кобилянська в автобіографії «Про саму себе» [10, с. 76]. Василь Бобинський припускає, що творчим поштовхом до написання «незрівняної епопеї кохання» були ті ж самі естетично-громадські імпульси, що й до написання «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського і «Лісової пісні» Лесі Українки, а саме: на основі фольклорних образів змодельовати сильних безкомпромисних людських особистостей, здатних проти-

стояти липкій, затхлій буденщині, жадобі до наживи, бездушності і своєкористю [3, с. 66]. Таким чином, трьома рівнозначними джерелами повісті, що зумовили і вибір матеріалу, і його зміст, стали народна пісня, справжні люди та власні почуття письменниці, яка тяжко переживала розрив у стосунках з О. Маковеєм.

Основна сюжетна лінія повісті пов'язана з піснею «Ой не ходи, Грицю...»: чорнобрива Тетяна покохала Гриця й за зраду отруїла його. Але в повісті Ольга Кобилянська ставить набагато ширше коло питань. Розширення тематично-сюжетних рамок повісті вимагало, крім зображення основних постатей пісні (Тетяна, Гриць, Настка), введення й інших персонажів – Маври, Андронаті, Лукача Раду, Іванихи Дубихи, Михайла Дончука і його дружини. Що ж стосується показу взаємин Маври з білявим боярином – вихідного моменту в розвитку сюжету, – то тут О. Кобилянська спиралася на народну творчість, на циганські легенди й перекази, з якими була знайома й раніше [9, с. 212]. Письменниця досягає в повісті великого емоційно-художнього напруження, передусім, завдяки мовленню персонажів. В особі Маври вона подає матір-страдницю, на долю якої випало надзвичайно тяжке життя. Будучи заміжною, Мавра щиро покохала красивого боярина і стала жертвою панської розпусти. Щоб відтворити психологічний настрій жінки, покинутої своїм плем'ям, О. Кобилянська використовує такі емоційно наснажені тропи (епітети, порівняння): «лежала, мов підстрілена велика птаха, з чудовими, невимовне смутними, як ніч чорними очима, а коло неї порозкидане лахміття, якась одіж і між ними тут і там золоті червоні. Сама вона, хоч молода і гарна, та тепер бліда, з розбурканим довгим чорним волоссям, що розсипалося по плечах та грудях, майже страшна» [5, с. 530]. Втративши все, вважаючи свого сина загиблим, циганка знайшла свою відраду в Тетяні. Розчарована у своєму коханні, ставши самотньою, Мавра перестала вірити в доброту людини, в силу й чистоту її почуттів і саме тому вона вчить і Тетяну. Образ Маври цікавий за своїм задумом. Вона є ніби містком між двома світами: «циганським, вічно блукаючим, і гуцульським, з його традиційними, сталими, дещо забобонними поглядами» [4, с. 310]. Опис краси Маври, її танців пода-

ється в стилі циганських народних легенд. Мавра гарна, їй заздять усі в таборі, у неї «чудові продовгасті чорні очі», а «срібні великі монети, що були вплетені в її чорне волосся, надавали їй чорному, мов бронзи, темному лицю предивну чарівну окрасу...» [5, с. 513]. У сприйнятті Іванихи Мавра мала: «хитрий розум і язик на місці і вона відтинала кожному, хто посмів її прикрим словом подразнити, гірше, як оса» [5, с. 535]. Ставлення письменниці до Маври амбівалентне. Маврі як людині вона співчуває, якби не Мавра, може б Тетяна виросла іншою, менш романтичною, буденнішою. Вона передала Тетяні все те, що було в неї найкращого: казки і пісні, які дитина запам'ятала ліпше, ніж «маміні молитви». Але Мавра – циганка. Вона приносить багатьом нещастя: через неї блукає батько світами, через неї Дубиха позбулася дочки. Винна вона і в смерті закоханих: Гриця остерігала перед чорними очима, а Тетяну навчила варити зілля, що лихо присипляє. Тут помітний вплив на письменницю народних переказів і легенд, що широко побутували в народі. Цікаво те, що Мавра була циганкою, але мова її гуцульська, сповнена діалектних висловів, буквально заворожує читача. Це пояснюється тим, що Ольга Кобилянська «побачила світ у далекому закутку Південної Буковини, серед розкішної природи, яка наповнила її душу вічно живою красою. Вона змолоду любила цю землю: стрімкі потоки, високі смереки, зелені полонини і, звичайно ж, унікальна, мелодійна, незабутня гуцульська мова» [4, с. 312]. Як нами вже зазначалося, у Маври було тяжке життя, що психологічно зламало жінку: вона замкнулася в собі, мала обмежене коло спілкування, здобула чимало страхів і впускала у своє серце лише Тетяну. Всі репліки Маври короткі, чіткі, лаконічні і загадкові. Жінка майже ні з ким не розмовляє, окрім Тетяни, натомість авторка приділяє увагу її роздумам. Зрідка письменниця завдяки висловлюванням Маври створює іронічний ефект, відчувається самоіронія героїні, але одночасно і сум, й характеристика персонажа як такого, що дійсно відчувається слабким і беззахисним: Все, котрий зайде, – мовляла, – на ваше обійстя, поглузує з мене. «А ще довго будеш, – кажуть примівками, – муку в млині молоти? Довго ще чорними очима колеса обертати?» Побий їх сила божа, –



закляла. – Або знов, що найгірше жаль, бо се вже за вас і за мою доньку. «Обсипуєш ти добре, – питають, – хату Дубихи циганським зіллям, щоб багачі навідувалися до її доньки вже відтепер? Вона вже нівроку, ади – підрастає». А другий каже: «Та де, – каже, – підсипує. Якби сього вміла, сама й собі б наворожила, аби приїхав чорний з шатра, бодай на старій мітлі, і засватав, бо ади, вже посивіла, дарма що очима світить, як чорний кіт з-під печі» [5, с. 534]. У цій самоіронії Маври – дещо поблажливо-іронічне авторське ставлення до неї.

Змальовуючи образ Гриця, О. Кобилянська відповідно до пісні показує, що він одночасно любить двох дівчат протилежної вдачі. У пісні роздвоєність уподобань нічим не мотивується, але окремі дослідники, зокрема П. Филипович, наводять думку про дворушність Гриця через його походження від матері-циганки та білого батька. О. Бабишкін з приводу роздвоєності натури Гриця зауважує, що «справа тут не стільки в наголошуваному успадкуванні вдачі – скільки в самому вихованні Гриця, який зріс одинаком - син пішов у батька, пустунчиком у заможній гуцульській родині» [1, с. 78]. З іншого боку, Гриць – палка, лірична натура, яка прагне «душі, подібної собі». Він знайшов таку душу в особі Тетяни. Та біда в тому, що його душа «тільки дотикала, але в цілковиту гармонію злитись не могла» – занадто в нього «слабкий, похитливий характер». Саме в цьому причина трагедії Гриця. Досить було Настці рішуче заявити свої права на нього, Гриць підкорюється, вважаючи, що Тетяні багатство може замінити щирю любов, а він проживе все життя з Насткою. Мова Гриця яскраво виражає його вдачу: запальна, рішуча, виразна. Хлопець говорить завжди те, що думає, емоційно виражає свої думки. Лише його звертання до Тетяни сповнені палкою любові та ніжності: «Буду плакати? Хіба за тобою плакав би – бо ти он яка красна» [5, с. 582]. Гриць – багата натура. Від діда він успадкував любов до музики, від матері – підсвідомий потяг до вічних мандрів, пошуку незвіданого. Чим старшим ставав Гриць, тим більше впливало на нього батьківське виховання. Спочатку він обурювався, коли господар твердив, що не «до скрипок виховав» його, а потім уже й погоджувався, що правда на боці батьків. Так Гриць двоїв свою душу між

прагненням названих батьків зробити з годованця господаря і особистими пориваннями «до красного, до любові, до свободи» [6, с. 148]. Неспокійний характер хлопця письменниці пояснює його подвійною вдачею: «Одна неспокійна, тужлива, пуста, палка, друга – вразлива, горда і вдатна» [5, с. 551]. Про двоїстість натури Гриця свідчать його ж роздуми. Він не може визначитися, хто для нього важливіше: «Чорнява, кажуть, багачка, то, може, й не схоже її мати дати за мене; але синьооку, біляву, мої родичі хочуть, а мене – її родичі. І добра вона і непогана; якраз, кажуть, мені під пару. Зрештою, бог знає, котра мені суджена. І котра буде, то буде. ... Всі вони однакові» [5, с. 599]. З цих його слів видно, що хлопець і сам заплутався, усе, що відбувається навколо нього, він сприймає як гру, в той час, як вирішується його доля. У цих міркуваннях немає пристрасті, кохання, глибоких почуттів, а самий лише завуальований розрахунок.

Згадаймо першу зустріч Гриця й Тетяни. Він зустрів її в лісі на гірській стежці. Гриць чекає, що Тетяна уступить дорогу йому і його коневі. Так здавна велося в горах, що дівчина уступає дорогу легеневі. Але Тетяна спокійно каже Грицеві: «Об'їдь мене». Якщо вперше вимовлені ці слова не мали жодного відтінку в голосі Тетяни, то вимовлені вдруге, вони мали в собі «якусь потайну просьбу». У дівчини тільки-но зароджується почуття, ще не ясне ні їй, ні Грицеві. Але Тетяна мусить наполягати на своєму, хтось мусить скоритися. Розмова Гриця і Тетяни продовжується уривчастими питаннями та відповідями. Це власне не розмова, а поєдинок двох молодих людей. І коли Гриць, як звик, що кожна дівчина рада буде, коли він її покохає, домагається її кохання, Тетяна з погордою відповідає: «Спробуй. Гадаєш...я для кожного?» [5, с. 564]. Очевидно, Туркиня поєднала в собі таємничість навколишньої природи з пристрастями людської натури та з гордістю справжньої особистості. Її образ вимальований авторкою з найбільшою любов'ю. Своєю зовнішністю героїня чарує всіх, проте не це приковує увагу читача до неї. Вона ще більше чарівна своїм багатим внутрішнім світом – гідністю, гордістю і самостійністю вдачі. Дівчина належить до тих натур, що вже як люблять, то люблять навіки. Тетяна – сільська дівчина; її розуміння щас-

тя – вийти заміж за коханого, а ще й багатого. Але дівчина покохала і «куди б не ходила, за що б не бралася, в її душі звучить одна і та сама пісня: Гриць її полюбив, а вона Гриця...». Тепер для неї життя без Гриця немислиме, їй байдуже навіть – багатий він, чи бідний, тому Тетяна каже: «Я перемовлю маму; хоч вона й строга, але вона мене любить. Чуєш, Грицю, любить – волю нашу зробити. Вона нас не розлучить...» [5, с. 612]. У неї перемагає почуття над практицизмом – у цьому вона піднялася вище Гриця. Розкриваючи багатство душі Туркині, що розвинулось завдяки коханню, О. Кобилянська, так само як пізніше Леся Українка в «Лісовій пісні», М.Коцюбинський в «Тінях забутих предків», романтизує чисте кохання. Свою героїню Тетяну, просту дівчину з народу, О. Кобилянська підносить до ідеалу і водночас через цей образ виражає центральну думку твору: без справжнього щастя не варто жити [7, с. 17]. Саме тому Тетяна трує Гриця з бажання боротися за своє кохання, із бажання помститися, щоб коханий не дістався суперниці: «...Вона його уб'є, шаліє в її мізку, щоб його нігде не було, в жоднім закутку світу. Ні в неї, ні в Гриця, ні в Настки. Нігде не було. Тоді буде добре» [5, с. 663]. Цією свавільністю й безкомпромісністю її образ відмінний від народного зразка.

Отже, всі розглянуті герої повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» прагнуть до великого, справжнього людського щастя. Кожен персонаж у повісті має свій характер, кожен наділений індивідуальними рисами, і ніщо не передасть їх краще, як їхнє мовлення. Використовуючи стилістично навантажені слова «тужливо», «загадочно, скоро

і потайно», «все закаменіло», «лихо», «смерть»; епітети «дикий прокльон», «блідий і неспокійний, як демон», «брехливе серце»; метафори «душа дрижала», «затривожили чорними непроханими гостями», «смереки дихали холодним запахом живиці.», нещасна мати «хоронила її диким криком і лайкою», «плакали скрипки, дзвеніли цимбали, дрижали сопілки, а над всіма царювала однаодніська струнка Андронатової скрипки... зойком кидалася, голосом блукаючи, сумом розливалася» О. Кобилянська глибоко розкрила психологічний та емоційний стан героїв, їхній внутрішній світ, темпераменти і пояснення вчинків.

#### Список використаних джерел

1. Бабишкін О. К. Ольга Кобилянська : нарис про життя і творчість / О. К. Бабишкін. — Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1993. — 192 с.
2. Вітер В. Кобилянська й сучасники / В. Вітер // День. — 2013. — С. 11.
3. Вознюк В. Ольга Кобилянська / В. Вознюк. — Харків : Фоліо, 2012. — 151 с.
4. Кобилецький Ю. Буковинська краса / Ю. Кобилецький. — Київ: Держлітвидав України, 2000. — С. 305—315.
5. Кобилянська О. Ю. Вибрані твори. - Київ: «Дніпро», 1977. — 684 с.
6. Лещенко М. Ольга Кобилянська / М. Лещенко. — К., 1999. — С. 136—155.
7. Мельничук Я. Б. Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р.): ідейно-художня еволюція: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Я. Б. Мельничук: Львівський національний ун-т ім. І. Франка. — Львів, 2002. — 20 с.
8. Томашук Н. Ольга Кобилянська. Життя і творчість / Н. Томашук. — К., 1995. — С. 144—159.
9. Українська жіноча проза: Марко Вовчок; Наталія Кобринська; Ольга Кобилянська. — Х. : Прапор, 2007. — 640 с.
10. Якименко О. Трансформація міфу про вічне повернення у повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» / О. Якименко // Дивослово: Щомісячний науково-методичний журнал Міністерства освіти і науки України. — 2008. — № 6. — С. 72—81.

I. RODIONOVA, JU. PONOMARENKO

Mykolaiv

#### THE FUNCTIONAL FEATURES OF SPEECH OF THE CHARACTERS IN THE STORY BY OLGA KOBLYANSKA «ON SUNDAY EARLY I DIG HERB»

*In the article reviewed the features of speech of the characters in the story by Olga Koblyanska «On Sunday early I dig herb» as a means of disclosing their emotional state.*

*Key words: rehash, character, folklore image, romantic beginning.*

И. Г. РОДИОНОВА, Ю. А. ПОНОМАРЕНКО

г. Николаев

#### ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ПЕРСОНАЖЕЙ ПОВЕСТИ ОЛЬГИ КОБЫЛЯНСКОЙ «В НЕДИЛЮ РАНО ЗИЛЛЯ КОПАЛА»

*В статье рассмотрены особенности речи персонажей повести Ольги Кобылянської «В неділю рано зілля копала» как средство раскрытия их эмоционального состояния.*

*Ключевые слова: перепев, характер, фольклорный образ, романтическое начало.*

*Стаття надійшла до редколегії 14.04.2015 р.*

УДК 821.111-1.«16»,«17»

**О. В. РОДНИЙ**

г. Днепропетровск

stepanov.59@mail.ru

## АМБИВАЛЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР СМЕХА В РУССКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

*Рассматриваются основные модусы комического в русской литературе XVII в., анализируются дефиниции «демократическая сатира» и «смеховая литература». Термин «демократическая сатира» неадекватно выражает черты смеховой литературы, а понятие «сатира» не может объяснить особенности комического начала в народных произведениях: смеховой литературе чужда субъективность, присущая сатире. Говоря о комическом в средневековой русской литературе, целесообразно употреблять термин «смеховая литература».*

*Ключевые слова: смех, сатира, ирония, комическое, смеховая литература, средневековая литература, амбивалентность.*

Русская литература XVII в. характеризуется такими новыми чертами, как рост личностного начала во всех сферах литературного творчества, развитие изобразительности, эмансипация вымысла, расширение круга читателей, появление народной литературы. В рамках последней зарождается так называемая «смеховая литература», в которой комическое играет роль главного принципа семантики и поэтики текста.

Смеховая литература представляет собой очень сложное образование, которое, по сути, соответствует пестрой ментальности литературы XVII в. как переходного периода. В ней сочетаются взаимоисключающие, противоречивые моменты: элементы древнерусской литературы и литературы Нового времени, элементы традиционной устной литературы и письменности, трагическое и комическое и т. п. Данное художественное новообразование изучалось отечественными исследователями, начиная с XIX в. А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин, В. П. Адрианова-Перетц, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, С. С. Аверинцев и др. рассматривали смеховую литературу в контексте смеховой культуры, исследовали особенности древнерусской сатиры и юмора, взаимоотношение русского и западноевропейского смеха. И в современном литературоведении смеховая литература XVII в. рассматривается в связи с национальным своеобразием, социокультурным окружением и т. д. Исследования таких современных ученых, как А. В. Пешкова, И. Ю. Роготнева и др. позволяют углубить научную рефлексию комического, выявить истоки русской смеховой культуры. В данной ста-

тье мы предпримем попытку разграничить понятия «демократическая сатира» и «смеховая литература», которые зачастую используются как синонимические категории.

Появление «смеховой литературы», на наш взгляд, должно быть объяснено в контексте литературного процесса XVII в., рассматриваемого нами в качестве переходного периода. С точки зрения «смеховой литературы», для этого процесса характерны упразднение средневекового культурного запрета на смех и его эмансипация в русской литературе XVII в. и произошедшее в связи с этим изменение отношения к смеху, в результате чего содержание категории «комическое» претерпело сильное изменение. Можно утверждать, что до XVII в. в древнерусской культуре имелось два варианта категории «комическое»: официально-сатирический и народно-амбивалентный.

Первый вид комического непосредственно был связан с дидактическим направлением официальной литературы и соответствовал целям обличения человеческого порока, института, явления и т. д. Существование сатирических элементов в официальной литературе не нарушало запрета смеха, исходившего из того, что «Иисус Христос некогда не смеялся», и предполагало не веселый смех, а гнев и скорбь или, в лучшем случае, слабую улыбку. Второму, народно-амбивалентному варианту комического был присущ смех, «направленный и на самих смеющихся» [2, 15]. По мнению М. М. Бахтина, народный смех, уходящий корнями в архаическое ритуальное осмеяние божества, является амбивалентным,

так как в нем сочетаются взаимоисключающие начала. Такая амбивалентность выражается, прежде всего, в образе той «рождающей смерти», который столь распространен в святочных и масленичных играх Древней Руси.

В XVII в. основные модусы комического изменяются радикальным образом. Такое изменение обнаруживается почти во всех областях литературы того времени. В частности, народно-амбивалентный смех, который раньше был ограничен культовыми действиями, ритуалами, праздничными играми, проник в словесность, в результате чего возникла народная смеховая литература.

Вместе с проникновением народно-амбивалентного смеха в словесность и формированием смеховой литературы наблюдается заметное распространение комического начала. Наряду с этим и в официальной религиозной литературе изменилось отношение к комическому. С одной стороны, продолжалось употребление официального вида комического. Например, в поэзии и драматургии Симеона Полоцкого сатирические образы связаны с морализирующим осуждением общечеловеческих пороков. С другой стороны, в барочной литературе появляется иной вид комического, существенное отличие которого – в ослабленной связи с дидактичностью нравоучительной литературы. В нем отсутствует или уменьшена обличительная сатирическая острота и часто граница между сатирой и юмором становится неясной, расплывчатой. Например, в стихотворениях «Дароимство» и «Пиянство» Симеона Полоцкого комические образы сближаются с юмором и усиливаются моменты забавности и потешности комического: содержание этих стихотворений «сводится к какому-нибудь анекдоту или даже забавному каламбуру» [5, 237].

Появление смеховой литературы обусловлено не только переходным периодом, но и взаимодействием «высокой» и «низовой» литературы. По общественной принадлежности своих авторов и читателей смеховая литература считается народной. Языковые черты, бытовые детали, изображаемые в произведениях, сохранение и передача текстов – все это свидетельствует о ее принадлежности к народной культуре. Но без учета взаимоотношения «высокой» и «низовой» литературы нель-

зя объяснить сущность смеховой литературы. Смеховая литература, принадлежащая к народной культуре, отражает мировоззрение и мироощущение низшего слоя общества. Считается, что безымянные авторы смеховой литературы принадлежат к посадскому слою и низшему духовенству. Их пребывание на низшей ступени иерархической лестницы феодального общества позволяло им критически (иногда даже радикальным образом) относиться к современному им официальному мировоззрению. Безымянные авторы, иногда обличая и высмеивая недостатки феодального общества, иногда вызывая не столько критический, насмешливый смех, сколько игровой, шуточный смех, выступали как носители иного, противоположного официальному мировоззрения, создавали собственную картину мира, во многом связанную со стихией смеховой культуры.

С другой стороны, смеховую литературу одобряли, защищали и, более того, читали. Весьма интересная апология смеха содержится в предисловии к «Службе кабаку». По мнению автора этого предисловия, если кто видит в этом произведении кощунство, то ему не рекомендуется его читать. Наряду с этим автор сравнивает «Службу кабаку» со злом, но полезным злом. На этом основании утверждается, что данное произведение не только «не порочно», но и даже «полезно».

Все вышеперечисленное позволяет рассматривать смеховую литературу как явление, основанное на особом взаимодействии высокой, официальной культуры, с одной стороны, и низкой, народной культуры, – с другой.

А. Я. Гуревич, осмысливая карнавальную концепцию М. М. Бахтина, утверждает, что если «карнавал предполагает перевертывание той же самой культуры», то все его инверсии «не только не игнорируют или отвергают господствующую культуру и религиозность, но, напротив, из нее исходят, в ней обретают свои закономерности и в конечном счете по-своему утверждают ее. Карнавал есть своеобразный коррелят серьезной культуры, присутствующий в нем, пронизывающий его ткань» [4, 276–277]. Подобно этому, русская смеховая литература XVII в. и нарушает, и поддерживает господствующую культуру. Как и карнавал, русская смеховая литера-

тура амбивалентна в том смысле, что она двояко относится к современной ей официальной культуре. Поэтому правильно понять смеховую литературу можно только в том случае, если исходить из гипотезы о внутреннем взаимодействии смеховой литературы и литературы официальной, не ограничиваясь разведением их в разные стороны и противопоставлением. Как правило, в научном ракурсе смеховую литературу XVII в. принято называть «демократической сатирой».

Термин «демократическая сатира» и анализ данного литературного явления принадлежат В. П. Адриановой-Перетц. Несмотря на то, что ее работы являются основополагающими в области исследования данного литературного явления, и термин «демократическая сатира», и подход исследователя к этому феномену являются, на наш взгляд, спорными. Проблематичность ее подхода заключается в том, что она под термином «демократическая сатира» понимает не только, собственно, сатиру, но и подчеркивает к тому же ее антицерковность и антифеодальность. На наш взгляд, такой подход в значительной степени обусловлен специфической общественно-политической ситуацией.

В. П. Адрианова-Перетц в работе «Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в.» сосредоточивает внимание исключительно на сатирической направленности смеховой литературы. Так, тема «Повести о Шемякином суде» определяется как «обличение произвола богатых и взяточничества судей» [1, 175], тема «Азбуки о голом и небогатом человеке» – обличение «произвола богатых» [1, 177], тема «Повести о Фоме и Ереме» – «осуждение не способного к труду паразита» [1, 188], тема «Лечебника на иноземцев» – «выражение недоброжелательства русского народа к иностранцам» [1, 218] и т. д. Такой подход к смеховой литературе в современном литературоведении представляется проблематичным.

Во-первых, одна из эстетических особенностей сатиры заключается в том, что она возбуждает и оживляет воспоминание о прекрасном, оскорбляемом пошлостью, пороком, глупостью. В сатире действительность, как некое несовершенство, противопоставляется идеалу, как высшей реальности. Идеал сатирика вы-

ражен негативно, выявляет себя через «антиидеал», т. е. свое отсутствие, вызывающее отрицательный результат в конкретном предмете обличения. Здесь справедливо встает вопрос: действительно ли нарочитое и преувеличенное искажение действительности в смеховой литературе соответствует тому сатирическому обличению, через которое освещается противостоящий ему идеал? В самом деле, в смеховой литературе изображается картина мира особого рода, по выражению Д. С. Лихачева, «антимир».

Но, несмотря на такие черты сходства, как искаженное изображение действительности в преувеличенном виде, возбуждение воспоминания о неких противоположных им идеалах, между «антимиром» смеховой литературы и «антиидеалом» сатиры имеет место существенное различие. Если изображение «антиидеала» в сатире зависит от цели утверждения положительной и лучшей действительности, то изображение «антимира» в смеховой литературе сводится к отрицанию и противоположному ему «идеальному миру».

После появления работы Д. С. Лихачева и А. М. Панченко «Смеховой мир Древней Руси» [6] началось употребление термина «смеховая литература», или «демократическая смеховая литература», либо наряду с термином «демократическая сатира», либо вместо него. Термин «смеховая литература» более адекватен для объяснения и изложения существенных черт данного литературного явления XVII в., в котором преобладают, на наш взгляд, не сатира или сатирические элементы, а смешное и стремление смешить читателей.

В смеховой литературе имеет место преувеличенное, искаженное изображение действительности. Но критическое отношение авторов смеховой литературы не могло развиваться до уровня «откровенной тенденциозности», присущей сатире, и, следовательно, сатирические элементы в ней зависят от доминанты, т. е. стремления смешить читателей. С нашей точки зрения, проблематично применение понятия «сатира», разработанного, в основном, классицизмом Нового времени, к смеховой литературе, в которой сохраняется связь с другой литературной системой, т. е. древнерусской системой.

В смеховой литературе не только нынешний мир, подвергнутый направленному искажению в преувеличенном виде, но и противоположный ему мир, изображаемый через него, отрицается и критикуется. Здесь авторы смеховой литературы выступают как носители чистого духа отрицания, которые смеются над всем миром, в том числе над собой. Изображение мира «наготы и босоты», обездоленных пьяниц не зависит от цели сатирического обличения. Сатира предполагает максимальную аксиологическую дистанцию между обличающим субъектом и обличаемым объектом. Психологическая дистанция субъекта от объекта присуща комическому вообще. По выражению А. Бергсона, для того чтобы смеяться, нужна «кратковременная анестезия сердца» [3, 12].

Что касается сатиры, то она предполагает не столько равнодушие, сколько такие активные чувства, как гнев, ненависть и т. д. Позиция автора в сатирическом произведении определена именно этой специфичностью сатиры. В данном случае сатирический смех представляет собой, прежде всего, выражение превосходства сатирика над объектом обличения. В сатире автор выступает как носитель идеала, с позиции которого он обличает отрицательную действительность. Без уверенности в своей справедливости, в своем моральном превосходстве над отрицательной действительностью, по нашему убеждению, невозможна сатирическая острота. В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения.

Из вышесказанного вытекает, что понятие «демократическая сатира» неадекватно выражает черты смеховой литературы, а понятие «сатира» не может объяснить особенности комического начала в данной литературе. Смеховой литературе чужды и «антиидеал», и субъективность, которые являются предпосылкой сатиры. Проблемы специфичности комического начала в смеховой литературе являются более сложными. Понятие «комического», понимаемое в духе Нового

времени и разработанное эстетиками и литературоведами этого времени, особенно в классицизме, на наш взгляд, не может объяснить особенности комического начала смеховой литературы, в которой сохраняется связь с традиционной древнерусской культурой.

Особенность подхода Д. С. Лихачева и А. М. Панченко к исследованию смеховой литературы заключается, главным образом, в том, что они видят в ней «древнерусский смех», который принадлежит к типу смеха средневекового: древнерусский «дурацкий смех», по всей видимости, родствен смеху средневековой Европы. Осмеивался не только объект, но и субъект повествования, ирония превращалась в автоиронию, распространялась и на читателей, и на автора, смех был направлен на самого смеющегося.

Таким образом, говоря о комическом в средневековой русской литературе, следует употреблять термин «смеховая литература», поскольку она если и содержит элемент сатиры, то он имеет амбивалентный характер. Сатирическая же литература – это в большей степени феномен литературы Нового времени. Подобная дефиниция «сатирической» и «смеховой» литературы позволит в дальнейшем провести анализ комического в украинской барокковой литературе, которая, сохраняя национальные комические традиции, была восприимчива к процессам, происходящим в западноевропейской литературе.

#### Список использованных источников

1. Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. / В. П. Адрианова-Перетц. — М.—Л. : Изд-во АН СССР, 1937. — 414 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1965. — 543 с.
3. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. — М. : Искусство, 1992. — 124 с.
4. Гуревич А. Я. Проблема средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1981. — 359 с.
5. Еремин И. П. Симеон Полоцкий — поэт и драматург / И. П. Еремин // Симеон Полоцкий. — М.—Л. : Искусство, 1953. — С. 234—248.
6. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. — Л. : Наука, 1984. — 295 с.

**О. RODNYI**  
Dnipropetrovsk

### AMBIVALENT LAUGHTER IN XVII CENTURY RUSSIAN DEMOCRATIC LITERATURE

*The main comic moduses in the Russian XVII century literature are discussed in the article; analyzes the definitions «democratic satire» and «humorous literature» are analyzed. It is concluded that the term «democratic satire» not adequately expresses humorous literature features, and the concept «satire» can not explain the comic features in the folk novels: humor literature hasn't subjectivity which is characterized for satire. Speaking about comic medieval Russian literature it is appropriate to use the term «humorous literature».*

*Key words: laughter, satire, irony, comic, laughter literature, medieval literature, ambivalent*

**О. В. РОДНИЙ**  
м. Дніпропетровськ

### АМБІВАЛЕНТНИЙ ХАРАКТЕР СМІХУ В РОСІЙСЬКІЙ ДЕМОКРАТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVII ст.

*Розглядаються основні модуси комічного в російській літературі XVII ст., аналізуються дефініції «демократична сатира» і «сміхова література». Термін «демократична сатира» неадекватно передає риси сміхової літератури, а поняття «сатира» не може пояснити особливості комічного начала в народних творах: сміховій літературі чужа суб'єктивність, притаманна сатирі. Кажучи про комічне в середньовічній російській літературі, доцільно вживати термін «сміхова література».*

*Ключові слова: сміх, сатира, іронія, комічне, сміхова література, середньовічна література, амбівалентність.*

*Стаття надійшла до редколегії 20.03.2015 р.*

УДК 801.82:821.161.2 Юрій Винничук

**О. В. РОМАНЕНКО**  
м. Київ  
ukrlit@bigmir.net

## ЛЬВІВСЬКА ЦИВІЛІЗАЦІЯ У РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»

*У статті аналізуються особливості інтерпретації образу міста Львова у романі Ю. Винничука «Танго смерті». Досліджується категорія сакрального і профанного у наративній структурі і семантичному просторі роману та у образі Львова.*

*Ключові слова: Львів, топос, сакральне, профанне, хронотоп.*

«Я люблю Львів тамтой більше, ніж цей. Його в моїй уяві сформували спогади старих львів'ян і давні часописи, як щось величне і дуже своєрідне, не схоже ні на що. Як добре, що є ще застав старі інтер'єри, носіїв львівського балаку, пізнав справжню львівську кухню. Від самого дитинства не можу вивільнитися від тамтого Львова. ...І отак я живу, переповнений голосами всіх тих фризирів і старих батьрів, перекупок і вишуканих панюнь... Сидять у мені вуйцьо Зеньо, вуйцьо Даньо, цьоця Люся, цьоця Амалія, пан Цепа, пан Суслик, дурний Мецьо, пані Міхалова і десятки інших забутих і незабутих, чий голоси я мушу передати далі» [8, 395–396].

Ця довга цитата зі статті «На руїнах тамтого Львова» Юрія Винничука є концептуальною для розуміння образу Львова у більшості його

творів: і новелах «У вічній полоні Різдва» чи «Вікон застиглого часу», у «Мальві Ланді», «Таємницях львівської кави», «Легендах Львова» та «Галицькій кухні», а понад усе – «Танго смерті». Завдання зберегти і передати голоси зниклої львівської цивілізації письменником виконано і це засвідчує пильний аналіз образної системи роману «Танго смерті». Однак предметом спеціального дослідження цей аспект не став, хоча твір привернув увагу доволі широкою аудиторії і спричинив дискусію стосовно його естетичних якостей, а також ширшу дискусію – стосовно формування і трансформації образу міста Лева у загальному просторі колективної історичної пам'яті львів'ян та українців. Цим і зумовлена актуальність статті.

Методологія дослідження орієнтована на висновки, зроблені у працях А. Ассман, С. Грінб-

лата, Г. Вайта, Е. Доманської, Й. Рюзена, Л. Нагорної та ін., а мета – окреслити художні особливості образу Львова у романі «Танго смерті» у контексті широкої наукової та ненаукової рефлексії на тему нарративного розуміння львівської цивілізації як соціокультурної спільноти ХХ століття.

Репрезентація минулого Львова у романі Ю. Винничука і відповідає і суперечить тій загальній романтично-метафоричній традиції письма про місто Лева. У структурі культурної пам'яті про це місто велику роль відіграє міфологізація та метафоризація, й обидва ці процеси тісно вкорінені у письмо як засіб увічнення та «підмурок пам'яті» (А. Ассман), адже «подія надпису та вписування найстаріша метафора пам'яті, що проходить крізь усю історію медій» [1, 196]. Один із висновків А. Ассман стосується письма, яке, на її думку, «не знищує розмову, навпаки – воно уможливорює внутрішній діалог через довгі часові інтервали» [1, 202]. Генерування тексту і контексту поза ним – одна із найпотужніших властивостей письма, яке фіксує, розгортає у художніх образах і фіксує у вигляді фактів уявлення та образи минулого. Репрезентація минулого Львова у міфологізованих та метафоризованих текстах є частиною того цілісного нарративного дискурсу, в якому місто Лева постає як історичний, урбаністичний, містичний, туристичний, соціокультурний простір. Метаісторія Львова має кілька ключових моментів, в які відбувалася руйнування старого образу міста та формування нового. Одним із ключових у ХХ столітті стали 1939–1944 роки, коли до міста увійшли радянські війська та розпочався активний процес колонізації міста із тисячолітньої історією. Цьому періоду присвячено велику кількість історичних і культурологічних студій, які орієнтовані на те, щоб не тільки зафіксувати численні факти, але й осмислити ту цивілізаційну зміну, яка відбувалася із Львовом та львів'янами і до яких наслідків призвела (див., напр., праці Я. Грицака [4] чи Гінріхса [3]).

На тлі них художня відповідь Ю. Винничука – вражаюча сповідь про реалістичну і містичну руйнацію і відродження Львова. У сюжетні колізії роману «Танго смерті» вплетена концептуальна ідея про цілісність львівської цивілізації як унікальної спільноти, чий світ було знищено до тла у результаті соціально-політичних зрушень ХХ століття.

Топос міста Лева у романі розгортається не тільки як світ профанного – місце подій, але й як світ сакрального – місце, в якому просторові та темпоральні характеристик формують структуру сакрохронотопу (І. Набитович) [6], а урбаністичні та семантичні прикмети синтезують ідею твору. Поетика і семантика образу Львова у романі «Танго смерті» заснована на ідеї цілісності і неподільності міста Лева та його мешканців. Львів як місто – це і профанний світ буденно-буттєвого укладу, і духовно-містичний простір, і топографічний об'єкт (вулиці, площі, будинки, кав'ярні, крамниці тощо), і мовна спільнота тих, хто населяє це місто. Я. Грицак в есеї «Львів: точки зростання» зауважує, що в уявленні про місто Лева велику роль нині відіграють не тільки драматичні зміни, яких місто зазнало упродовж ХІХ століття, але й «місцевий соціальний капітал чи. Радше, пам'ять про нього (не забуваймо про важливість уяви!). Упродовж ХХ століття він справляв довготривалий ефект, який іще називають «дивною політикою Львова», а власне виразну відмінність поведінки львів'ян від мешканців інших великих українських міст: їхню опірність до асиміляції та незмінність життєвих позицій» [8, 21]. Соціальний капітал (Я. Грицак) міста Лева (соціальні цінності, віра, характер стосунків мешканців) поруйнований і відновлюваний – чи не найважливіша тема роману Ю. Винничука. На перших сторінках твору переважає профанний буденно-буттєвий образ міста Лева. В ньому поєднуються топографія вуличок («нам подобалося гуляти по різних закомарках, маленьких вуличках, де будиночки були сповиті дрімотою і диким виноградом, а підвіконня розквітали матіолами, настурціями і лінивими котами, що грілися на сонці, ловити запахи, які линули з кухонь...» [2, 19]) та побутовий, опри явлений в детальному описі щоденних справ містян («А як наставала неділя і була тепла пора року, то відчинялися усі вікна на всіх вулицях міста, геть усі вікна, і з тих вікон вихилялися люди, переважно цікаві жінки, старі й молоді, спершись ліктями на подушки...» [2, 46]; «Але найпривабливіше Львів виглядав вечорами, коли запалювалися ліхтарі, блимали яскраві неонові написи й реклами, світилися вітрини, а з ресторацій і кав'ярень долинала музика, тоді залюднювалося корзо...» [2, 46]). Життя Кракідалів, площі Ринок, будинків, кав'ярень, Клепарівського пар-



ку та ін. львівських просторів, і голоси львівської говірки, який супроводжує дитячі роки чотирьох друзів – головних персонажів – творять образ Львова як обжитого урбаністичного колоритного профанного простору. Він складений із численних деталей, межі побутування яких не простираються далі кордонів міста. У складних колізіях твору цей камерний простір зазнає натиску Іншого світу – ворожого, агресивного, німецького і радянського. Львівська ідентичність перед загрозою асиміляції іншими воліє опиратися до останку: і Ю. Винничук підкреслює це двома промовистими деталями. Одна із них – належить до справжніх історичних фактів – від німецьких військ Львівни утримували місто упродовж 10 днів («Львів уперто боронився і боронився б далі, якби на поміч німцям не підійшли зі сходу несподівані союзники» [2, 244]), а інший – має вимір не стільки історичний, скільки особистісний, коли Орест зізнається Ліі, що він теж готовий виступити в оборону Львова («– Ми? Ти збираєшся боронити Львів разом із поляками? – Це і мій Львів також» [2, 226]). Поняття «мій Львів» у романі набуває виразно особистісного відтінку, навіть – міфологізованого, а відтак місто Лева стає «своїм» і для поляків, і євреїв, і німців, і українців. Я. Грицак називає один із напотужніших міфів про Львів – міф націоналізму, який вибудовувався упродовж усього ХХ століття у національних історіях, «а, краще сказати, знаціоналізованих – історіях українців, поляків, євреїв, а від недавнього часу ще й росіян. Ці історії завжди формувалися під впливом страху, що «нам» постійно хтось загрожує. Тому головна функція такого міту – забезпечити захист «нашої» загроженої ідентичності та ображеної національної гордості. І рецепт пропонується дуже простий: треба усунути «чужих» і зробити місто «нашим» [4, 7]. Виникнення двох наративів – власне історичного та особистісного – увиразнює діалогічну наративну структуру роману «Танго смерті». (Зауважимо, що нумерація розділів у творі – цифрова та літературна, сюжетні лінії – 1938–1944 років та сучасності, довоєнний Львів та Львів кінця ХХ – початку ХХІ століття – ці та інші риси твору засвідчують його діалогічну структуру на наративному, сюжетному, ідейно-естетичному рівнях). Львівська цивілізація як цілісна спільнота розпадається під натиском ворожого світу інших цивілізацій – німе-

цької та радянської. Кожна із них по-своєму руйнує місто Лева. Радянську окупацію Ю. Винничук описує так: «Сонце зайшло і не сказало, чи повернеться. ...А наступного дня Львів прокинувся вже від зовсім інших незвичних звуків. Не чути було усіх тих голосів, якими жило місто дотепер, бо навіть за ці десять днів оборони місто не здавалося, з усіх намагаючись переконати свої мешканців, що воно насправді не змінилося, живе і пульсує, тішиться життю, як і колись, але тепер то вже було місто переможене, впокорене і полонене, місто-невільник, смуток і зневіра з'явилися на обличчях львів'ян» [2, 268]. Колонізація міста по-радянськи змінила його топографію, буденність, темп і колорит мови, та зрештою (у Винничуковій концепції) не змінила його духовно-містичного простору. Письменник це описує як тиск побутових речей («особливу ненависть у братів зі сходу викликали дзеркала, які нізащо не бажали розлучатися з відображенням своїх колишніх господарів і з часу до часу жахали несподіваними відіннями, мовби не з цього світу, хоча насправді таки з цього... вони кляли цей ненависний світ, який загарбали, але не підкорили» [2, 318–319]). Колонізація по-німецьки описується теж описується як руйнування буденно-профанного простору («увесь Львів став велетенською тандитою, і старі речі, і добути з темних закамарків, ожили. ...усе це продавалося і продавалося, бо львів'янин просто не міг, збираючи усе життя мотлох, не придбати ще якусь безцінну детальку того покійного світу, який єднав його з дідами і прадідами і свідчив про тривалість роду» [2, 346]).

Урбаністичний пейзаж міста Лева у романі постає сукупністю побутових дрібничок – профанним простором, в якому світ матеріального фіксує одночасно і світ сакрального. Вони сходять разом в одній точці – спогадів львів'ян. У творі Ю. Винничука вони мають два виміри. Перший – крихкий і легко поруйнований, особливо виразно відтворено у словах Ліі, яка, повернувшись із прогулянки «визволенним радянським» Львовом: «– Чи пригадуєш крамницю пана Зумпфа на вулиці Орхинок? – запитала вона. ...Я щойно звідти. Йшла попри крамницю і зазирнула всередину. Навіщо я це зробила? Я зруйнувала частинку своїх дитячих спогадів... Там зараз нічого цього нема... геть нічого...» [2, 283]. Інший вимір – більш сталий, незнищений, це невітлене і

незнищене «Я» львівської цивілізації. Їх бачить старий Мількер у своїх вечірніх прогулянках містом («здавалося йому, що, опинившись там, неодмінно зустріне безліч привидів того старого, неіснуючого вже Львова, почує їхні голоси: «Як ся маєте, пане меценат?» – «Ці ручки, пані інжинірова!» [2, 143]). Та ще більше того Львова відчуває Ярош, розшифровуючи мову Аркан уму та читаючи рукопис Ореста Барбаріки. Яроша, який гортає сторінки старого щоденника, манить «той дивний світ, який пропав безвісти разом із людьми, що його населяли, запався у глибини часу, немов Атлантида, а коли випірнув знову, то вже виглядав інакше, втративши усі ті барви, звуки і запахи, які панували колись, уже їх ніхто не відродить, хоч би і як намагався» [2, 124]. Голоси старого Львова у цім вимірі мають не профанний, а сакральний сенс. Вони – суть духовно-міфологічний простір, закодований у львівській говірці, музиці звуків та запахів, які часом у долинали до Яроша під час його прогулянок тими місцями, які описує Орко Барбаріка: «з особливою насолодою поринав він у вулички, які раніше проминав, не зупиняючи на них погляду... мовби намагаючись відшукати бодай слід старого Львова, того зниклого світу, який уже ніколи не повернеться, бо не повернуться й ті, хто його покинув. Львів – то мій Арканум, думалося йому, залишився тільки камінь, а все інше – люди, мова, культура – усе зникло і стало сном» [2, 125].

У свідомості Яроша відбувається трансформація профанного простору – у сакральний простір міста Лева, причому вона невіддільна від тих ціннісних орієнтацій та містичних відкриттів, які цілковито змінюють ученого: він наближається до таємниці мелодії із «Книги смерті» арканумців, мелодії «Танго смерті», яке звучало у Янівському таборі, а також отримує можливість скласти власну мелодію кохання – у любові до своєї учениці Данки. Образ Львова у Ю. Винничука має, відтак, – динамічний: урбаністично-побутовий профанний пейзаж міста розкривається перед читачем у мові, звуках голосів та мелодії танго, які змінюють містико-міфологічним сакральним простором Львова. Два семантичні простори – профанний і сакральний – у нарративній структурі роману то є антагоністичними (особливо коли йдеться про радянську чи німецьку колонізацію Львова), то сходять в одній точці, накладаються одна на одну, вит-

ворюючи особливий сакрохронотоп міста Лева – цілісний і неподільний, зафіксований у невидимих для пересічної свідомості деталях. З'єднати їх допомагає мелодія танго, яке львів'янам 1940-х роках грав Йосип Мількер, «усім їм я грав на вічність» [2, 357], «я грав їм усім на скрипці, щоб вони потрапили у вічність» [2, 358]. Голоси минулого, і як «голос» танго пробуджує у сучасних львів'янах сакральний простір міста Лева, виводить із «закамарків снів і марень» [2, 370] спогади про колишню львівську цивілізацію. Світ профанно-буденний і світ сакральний у мелодії танго сходяться, побутові дрібнички і голоси (мова Львова) перестають існувати паралельно, а увиразнюються у спогадах. Елементи профанного і сакрального, які перебували у діалогічних стосунках на початку твору, однак поступово набувають ознак амбівалентності. Художньо-естетичне напруження між цими двома просторами, підсилене на сюжетно-композиційному рівні твору через відтворення світу Львова колишнього, зниклого та світу Львова сучасного, моделює перед читачем ідею присутності старого у сучасному, незнищенності львівського сакрального, що проступає через палімпсести пам'яті у мелодії танго, у спогадах львів'ян, у щоденнику Барбаріки, у долі Яроша, Данки, Мількера та Яркі. Візія «того Львова» у Ю. Винничука стає вираженням невідомої сутності міста, його колективного несвідомого, яке у своїх найглибших таємних структурах, хоч і є забутою мовою і забутими голосами, однак – це частина незнищенної матриці львівської свідомості. Особистий досвід Яроша, як і Мількера – це не тільки занурення у см світ сакрального, але й досвід перебування на межі профанного і сакрального львівських світів. Цікаво, що провідником від одного світу до іншого стає звук – музичний (мелодія танго) та звук мови (у випадку Яроша – арканумської як мови зниклої цивілізації). Перехід від однієї мовної картини світу до іншої, хоч і не позначений автором спеціально, однак підкреслений за допомогою мотивів тиші, слова, мелодії, які формують іще один семантичний вимір львівської цивілізації – містично-звуковий (або можна сказати – містично-словесний). Слова і мелодія стають символами незнищеного і сакрального, зрозуміло лише окремим персонажам, в них проявляються нерозривна єдність сакрального часу та сакрального прос-

тору. Спочатку вони з'являються на периферійних локусах – у рукописах Аркануму чи щоденника Орка, у будинку Яроша чи помешканні Мількера, у шуканнях і прагненнях юних Ярки та Данки. Ці периферійні локуси скоро зміщуються до сакрального простору передвоєнного Львова, вибудовуючи багатогранний сакрохронотоп і роману і самого міста Лева. Дві, на перший погляд, семантично протилежні частини, – профанно-побутова і містично-сакральна – становлять нерозривну синтетичну єдність Львова як цивілізаційного феномену. Роман Ю. Винничука став унікальною художньою відповіддю тим, хто дискутує про львівську ідентичність, – відійшовши у вічність, той старий Львів все одно повертається у словах, звуках музики, снах, мареннях, побутових дрібничках, проступає через палімпсести пам'яті мешканців і гостей міста.

1939-й рік, ставши поворотним моментом в історії міста Лева, не тільки руйнували львівську ідентичність як цілісність, але й, як не дивно, сприяли її утвердженню і підтвердженню – через спогади тих поколінь, які не належали до світу 1939-го. Повернення до тамтого Львова (Ю. Винничук) відбувається через осмислення травматичного досвіду попередніх поколінь, й формування метаповіді про місто Лева, зокрема у романі «Танго смерті». У цьому метанаративному дискурсі, до якого на ряду із есеями та науковим студіями про Львів, входить і твір Ю. Винничука, велику роль відіграє особливий спосіб символізації та метафоризації – через відтворення архетипних образів дому, міста, музики (мелодії), слова та ін. Артикуляція досвіду буття у довоєнному Львові тісно пов'язана із пошуками львівської ідентичності, адже «за відсутності пам'яті майбутньому бракуватиме саме культурного елемента живого минулого, який пе-

ретворює його на наше майбутнє, бракуватиме частки нашого «я», нашої ідентичності, без чого будь-яке майбутнє хирітиме від змістовної порожнечі» (Й. Рюзен) [7, 324]. Соціальні норми та цінності довоєнного Львова жили і дають надію наступним поколінням про те, що львівська цивілізація як спільнота не зникла, а живе у кожній речі і кожній долі тих, хто мешкає у цьому місті у XXI столітті. Роман Ю. Винничука «Танго смерті» вибудовує новий вимір львівської цивілізації як місця зустрічі сакрального і профанного просторів, їх тісного взаємозв'язку і неподільності, адже сфера візійного, містичного, медитативного так само значуща для історії міста, як і сфера утилітарного, профанного. Сакрохронотоп міста Лева у творі є смисловим і естетичним центром, в якому сходиться і сюжетні лінії, і художні образи, а разом – витворюється цілісний образ львівської цивілізації ХХ століття.

#### Список використаних джерел

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман; [пер. з нім. : К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін]. — К. : Ніка-Центр, 2012. — 437 с.
2. Винничук Ю. Танго смерті / Ю. Винничук. — Х. : Фоліо, 2012. — 379 с.
3. Гінріхс Я. П. Lemberg-Lwow-Львів. Фатальне місто / Ян Пауль Гінріхс; з нідерланд. пер. : Ярослав Довгополий = Lemberg - Lw'ow - Lviv. De Fatale Stad / Jan Paul Hinrichs. — К. : Вид-во Жупанського, 2010. — 144 с.
4. Грицак Я. Страсті по Львову / Я. Грицак // Критика. — 2002. — № 7—8 (57—58). — С. 7—10.
5. Грищенко О. В. «Танго смерті» Ю. Винничука: урбаністичне & історичне / О. В. Грищенко // Science and Education a New Dimension: Philology, I(2), Issue: 11, Nov. 2013. — С. 90—93.
6. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): монографія / І. Набитович. — Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. — 598 с.
7. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен; пер. з нім. Володимир Кам'янець. — Л. : Літопис, 2010. — 358 с.
8. Leopold multiplex: [зб. ст. про Львів] / упоряд. : Ігор Балинський, Богдана Матіяш; відп. ред. Діана Ключко. — К. : Грані-Т, 2008. — 480 с.

**О. ROMANENKO**  
Kyiv

#### LVIV CIVILIZATION IN THE NOVEL OF «TANGO OF DEATH» BY YURIY VINNICHUK

*This article analyzes the features of image interpretation of Lviv in the novel Yu Vynnychuk «Tango of Death». We study the sacred and profane category of narrative structure and semantic space of the novel and in the image of the city.*  
*Key words: Lviv, topos, sakrum, profanum, chronotop.*

**Е. В. РОМАНЕНКО**  
г. Киев

#### ЛЬВОВСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ В РОМАНЕ ЮРИЯ ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТИ»

*В статье анализируются особенности интерпретации образа города Львова у романа Ю. Винничука «Танго смерти». Исследуется категория сакрального и профанного в нарративной структуре и семантическом пространстве романа та в образе Львова.*

*Ключевые слова: Львов, топос, сакральное, профанное, хронотоп.*

*Стаття надійшла до редколегії 15.03.2015 р.*

УДК 821.161.1

**Е. И. РОМАНОВА**

г. Днепропетровск

rovanova\_dnepr@ukr.net

## **РОМАН П. Д. БОБОРЫКИНА «КИТАЙ-ГОРОД» В КОНТЕКСТЕ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ**

*В статье рассматривается «Китай-город» П. Боборыкина как канонический роман русского натурализма. Писатель выбирает город в качестве базовой модели социального мироустройства новой России и исследует становление и развитие русского капитализма. Позитивистская установка писателя проявляется не только на уровне темы, сюжета, подчиненного исследовательской задаче натуралиста, но и в поэтике, подчеркивающей материальность мира. Художественный мир для натуралистов вещественен, ощущаем, одномерен, и Боборыкин делает город доступным пяти человеческим чувствам, исключив шестое иррациональное.*

*Ключевые слова: натурализм, позитивизм, город, модель, художественная деталь.*

С 80-х годов XIX века в русской литературе начинают происходить процессы ее внутренней качественной перестройки. Эпически незыблемый мир русского «космоса» XIX века, описанный Тургеневым, Гончаровым и Л. Толстым, уже к 70-м годам дает трещину. Достоевский и Толстой стали последними вершинами реализма, считал Иванов-Разумник, – а за ними «провал или перевал в русской литературе и жизни 80-х годов... Теперь художественный реализм стал переходить в натурализм, и это стало разложением реализма художественного. Беллетристика Эртеля, Альбова, Терпигорева, Мамина-Сибиряка, несмотря на отдельные достижения, все дальше уводила в тот тупик натурализма, который закончился романами Боборыкина» [5,10].

Несомненно, натурализм занимал важное место в естественном ходе литературного развития XIX века, и его следует рассматривать в системном аспекте как необходимый элемент общего развития литературы, ее тенденций и путей поисков. Условия эпохи 60-х годов, которую М. Протопопов характеризовал как эпоху «полного, хотя и непродолжительного торжества прямолинейности», «когда умы и сердца были настроены по одному камертону, идеалы казались не только осуществимыми, но и близкими к осуществлению, стыд за прошлое, только что разоблаченное тяжелым уроком истории, вместе с надеждой на скорое возрождение воодушевлял всех и каждого» [9, 141], способствовали распространению в России позитивизма, который, как казалось, открывал новые возможности для устройства общества на разумных

началах. Одной из основополагающих идей позитивизма является идея преобразования общества на базе науки. Главными силами социального переустройства провозглашались промышленники и ученые – знание и сила. В центре внимания русских натуралистов оказывались не автономная человеческая личность, но человеческий муравейник, социальный организм и процессы в нем. Как правило, писатели-натуралисты вычленяют из общей социальной системы интересующие их объекты: общественные группы – студенчество, интеллигенцию, купечество, дворянство; автономно рассматриваемые социальные явления – раскол, проституция, семья, процессы капитализации страны, разложение дворянства; эпохи, взятые в виде целостного явления – восьмидесятники, девяностники и т. д. Автономность такого рода исследования действительности является следствием позитивистского мировосприятия, когда «человеческая общественность... ощущалась как замкнутое и самодовлеющее начало» [1, 143].

Одним из наиболее привлекательных объектов исследования в натурализме становится город, позволяющий моделировать действие социальных законов в их целостной системе. Натуралистические принципы характеризуют творчество многих писателей-восьмидесятников. Их можно вычленить в творчестве и Н. И. Потапенко, и Мамина-Сибиряка, и А. В. Амфитеатрова, однако наиболее последовательно они воплощены в творчестве П. Д. Боборыкина, который и был «главным идеологом» нового литературного направления. Для Боборыкина, «позитивиста

по мировоззрению», «идея просвещенной, деятельной и энергичной буржуазии стала одной из любимейших тенденций» [9, 144].

Город становится основным объектом исследования в романе П. Д. Боборыкина «Китай-город» – своеобразном каноне натуралистического романа в России. Здесь П. Д. Боборыкин выступает как «культур-трегер-западник», еще в юности запасшийся неизменным мировоззрением: твердой верой в прогресс и в мир реальной действительности» [4, 95]. Он моделирует процессы, определяющие новый поворот в развитии страны. В центре внимания писателя цельный и меняющийся социальный организм – Китай-город. Показательна первая же фраза романа: «В «городе» на площади против биржи шла будничная дообеденная жизнь» [2, 25]. Она несет в себе замысел всего романа. Главным объектом исследования становится «город», который Боборыкин делит на два центра: площадь – людской муравейник, и биржу, заставляющую этот муравейник трудиться. Жизнь изображена будничной, основной временной вехой происходящих событий становится время еды. Это подчеркнуто и композицией романа – он завершается сценой в московском трактире, во время обеда, обставленного с размахом: «Гости все прибывают в новооткрытую залу. Селянки, расстегаи, ботвиньи чередуются на столах. Все блестит и ликует. Желудок растягивается...» [2, 396].

Город Боборыкина не враждебен человеку. В нем каждый находит свое место, как в процессе производства потребительских ценностей, так и в дележе сытного пирога избыточного капитализма. Боборыкин констатирует, что «тяжелые, тупые самодуры переродились в дельцов, осознавших свою материальную силу на другой манер» [2, 390], превратились в силу не только экономическую, но и политическую. Один из главных героев романа – дворянин Палтусов стремится занять свое место в купеческом промышленном «городе»: «Ему давно нравился «город» [...] Тут сила, мощна, производительность!..» [2, 34]. Внешняя хаотичность движения человеческого муравейника на площади внутренне упорядочена. Натуралистическая интерпретация позитивистского мифа, где рациональное мироустройство связывалось с развитием капита-

лизма, вступает в противоречие с национальным мышлением, несколько брезгливо относящимся к буржуа. По этому поводу Н. Бердяев замечал: «Европейский буржуа наживается и обогащается с сознанием своего большого совершенства и превосходства, с верой в свои буржуазные добродетели, русский буржуа всегда чувствует себя немного грешником и немного презирает буржуазные добродетели» [1, 12]. Натуралисты стремились увидеть капитализм с новой, не морально-этической, а утилитарной точки зрения. Для Боборыкина буржуазные отношения по-своему разумны, объективны, совпадают с потребностью общества и поэтому ценны для наблюдения.

Уже первые критики романа Боборыкина отмечали, что Палтусов – «любопытный потомок Чичикова» [12, 45]. Как и Чичиков, Палтусов по своей природе приобретатель. Однако, то, что шло у Гоголя с отрицательным знаком, у Боборыкина приобретает явно положительный оттенок. Стремление «обладать» определяет главную доминанту образа Палтусова как характерологического и социального типа, главный импульс его поведения. Боборыкин, вводя героя внутрь социологической модели нового экономического царства, ставит его в условия своеобразного эксперимента и анализирует его поведение, мораль. Он избирает для своего героя такие ситуации, которые в разных социальных кругах вызывают разное отношение. Например, махинация с деньгами Нетовой, которые Палтусов «без обеспечения» пустил в дело для покупки дома Калакулацкого, терпит крах из-за смерти Нетовой. Боборыкин рассматривает факт использования чужих денег с точки зрения дворянской и буржуазной морали. С точки зрения дворянской чести, факт использования чужих денег однозначно безобразен и Палтусов – заурядный вор. С точки зрения же купеческой морали, использование чужих денег в коммерческой операции – выгодное помещение капитала, и тогда Палтусов – коммерсант. Такой поворот сюжета опирается на известную притчу о двух рабах, которым их господин доверил сохранить талант на время своего отсутствия. Один, как известно, закопал свой талант в землю, другой же пустил его в рост и за время отсутствия хозяина удвоил первоначальную сумму. Притча становится

мерилом нравственности и предприимчивости главного героя. Лишь неудачно сложившиеся обстоятельства помешали Палтусову остаться «порядочным человеком». Прислушиваясь к своему внутреннему состоянию после того, как его афера раскрылась, Палтусов определяет его так: «А вот теперь ему не стыдно своего «случая», а просто досадно. Если что мозжит, так – неудача, сознание, что какой-то купеческий «gomteux», глупенький господин Леденщиков (законный наследник состояния Нетовой. – Е. Р.), столкнулся с ним, заставляет его готовиться теперь к уголовному процессу, губит... его кредит» [2, 366–367]. Автор заставляет читателя сочувствовать своему герою. По словам Чепихина, «в этом оборвавшемся карьеристе... Боборыкин отметил нечто порядочное, отнесясь к нему со свойственным этому писателю оптимизмом» [12, 16].

У натуралистов объективность художественной картины мира определяется достоверностью составляющих исследуемой системы. Они ставили себе в заслугу, прежде всего, точность наблюдения и стремились сделать художественную действительность не менее достоверной, нежели ее прототип. Критики часто отмечали внешнюю наблюдательность натуралистов. В статье «Памяти Боборыкина» А. Ф. Кони, например, писал: «Жизнь общества в данный момент, костюмы, характер разговоров, перемены моды, житейские вкусы, обстановка, обычаи, развлечения и «повадка» представителей тех или других общественных слоев или кружков, внешний уклад жизни русских людей у себя и за границей изображены им с замечательной точностью и подробностями» [7, 338]. По подсчетам С. А. Венгерова, бесконечные, избыточные подробными описаниями романы П. Д. Боборыкина могли составить к 90-м годам семьдесят-восемьдесят томов, а к 1910 году, по подсчетам Д. В. Философова, – уже около ста томов. Такая исключительная плодовитость была свойством не только Боборыкина. В письме к Суворову от 28 ноября 1893 года А. П. Чехов с иронической завистью говорил о Потапенко: «Это необыкновенный человек. Он может писать по печатному листу в день без одной помарки. Однажды в пять дней он написал на 1100 рублей. И, по-моему, это

курьерское скорописание вовсе не недостаток, а особенность дарования. Одна баба два дня ревет белугой, пока родит, а другой родить – все равно, что в нужное место сбегать» [11, 250], и еще в одном письме к Суворину: «Хочу писать, как Потапенко, по 60 листов в год» [11, 253].

Внешняя точность и подробность изображения, скрупулезный расчленяющий анализ возводились в идеал художественной добродетели. Столь ценимая П. Д. Боборыкиным объективность требовала абсолютной прочности мира. Принцип внешнего, а, следовательно, и достоверного описания в эстетике натурализма был обусловлен позитивистским отказом исследования мира сущностей в пользу мира явленного. А. Ф. Лосев объяснял господство положительной философии в XIX веке тем, что «для позитивизма XIX века характерно то, что он отбрасывает всякие принципы объяснения вещей, которые существовали бы над вещами или вне вещей и которые имели бы свое собственное и при том вполне субстанциональное существование. Для этого нужно было отбросить не только всякую мифологию или богословие, не только всякую магию и волшебство, но и все потустороннее, сверхъестественное, надприродное. Это могло произойти только в период ограничения человека его ближайшими потребностями, физическими и экономическими, только в период буржуазии...» [8, 183]. И «натуралисты все видят в плоскости, они не признают третьего глубинного измерения. Мир исчерпывается тем, что видят все, подлинное видение заменяется внешней наблюдательностью. Художественный мир для натуралистов вещественен, плотен, чувственно ощущаем, устойчив, одномерен. В центре натуралистической эстетики – земной человек, над которым не властно иррациональное». Натуралисты абсолютно доверяют чувствам человека, и это во многом определяет поэтику натурализма.

И уже в самом начале автор оговаривает свой выбор города-модели, противопоставляя Москву Петербургу, призрачному городу, ставшему не только архитектурным памятником, но и литературным мифом, Петербургу, «где глаз притупляется, Везде линия – прямая, тягучая, тоскливая. Дождь, изморось, туман, желтый грязный свет сквозь свинцовые

облака. Едешь – все те же дома, тот же «прошпект». У всех геморрой и катар. В ресторане татары в засаленных фраках, в кабинетах темно, холодно, пахнет вчерашней попойкой; еда безвкусная; облитые диваны. Ничего характерного, своего, не привозного» [2, 38]. Москва же привлекает его своей достоверностью. Восхищаясь «сочной и пузатой» Москвой, Боборыкин подчеркивает ее вещественность, плотность, физическую осязаемость.

Действие романа Боборыкина происходит осенью, и если петербургская осень – дождливая и туманная – притупляет чувство реальности, превращая подчас город в причудливую иллюзию сознания, то ясная и сухая московская осень обостряет это чувство: в романе Боборыкина особенно яркие краски, особенно чувствуется в воздухе аромат осенних яблок, особенно силен после дня, проведенного на холодеющем ясном воздухе, аппетит хорошо поработавшего человека, лишеного внутренней рефлексии. Боборыкин избегает недоговоренности, полутонув. Для него человеческие чувства – гарант истинности картины мира. Начало романа отдано колоритнейшим описаниям Китай-города. Боборыкин пользуется живописными приемами натюрморта для изображения городского изобилия. Солнце прожектором высвечивает яркие краски, делает их еще ярче, пронзительнее, достовернее. Автор избегает эмоциональных эпитетов, однако ощущение радостной синестезии охватывает читателя. Все эпитеты – цветочные: ярко горят на солнце золотые буквы вывесок, солнце высвечивает и пестрые навесы и под.

Боборыкин не ограничивается только изображением: ему нужно «включить» все пять чувств читателя. Мир Китай-города не только виден в романе, но и слышен: «кучера, извозчики, ломовые кричали и ходко ругались. Городовой что-то такое кричал и махал рукой. Растерявшаяся покупательница, не добежав до другого тротуара, роняла картуз с чем-то съестным и громко ахала. По острой разъезженной мостовой грохот и шум неумолчно неслись густыми волнами и заставляли вздрагивать стекла магазинов» [2, 25]. Мы видим город, слышим его шум, чувствуем его запахи: «Возы и обозы наполняли воздух всякими испарениями и запахами – то отдаст

москальским товаром, то спиртом, то конфетами. Или вдруг откуда-то дольется струя, вся переполненная постным маслом, или луком, или соленой рыбой» [2, 23–25].

Четвертое чувство, включаемое автором, – вкус. Для Боборыкина характерны пространственные описания обедов. Он почти сладострастно воспроизводит процесс насыщения, превращая свой роман в «симфонию пищи, живота и пищеварения целой столицы» (так он характеризовал роман Э. Золя «Чрево Парижа»). Сведение жизни человека к желудочной страсти или к страсти обладания вещами – одно из средств отражения приземленности и понятности человека внутри социально-экономических отношений. Подчеркивая это, Боборыкин выбирает для своих героев «желудочные» фамилии: Палтусов, Осетров, Лещов, Красноперый, Пирожков. Еда определяет и социальный статус персонажей: деревенского парня на телеге [2, 26], мостовщиков [2, 28], промышленников – Калакулацкого и Палтусова [2, 39].

В романе мы ощущаем на себе пыль и солнце «теплого сентябрьского дня с легким ветерком» [2, 25]. И цвет, и шум, и запах, и вкус, и ощущение теплого ветра и пыли – все это образует стереоскопическую картину города. Боборыкин подчеркивает чувственную природу мира в понимании: «мир – мое ощущение от реально существующих предметов». Колоритнейшие натюрморты, портретные зарисовки, интерьеры становятся у него не просто способом воспроизведения мира, но утверждением его «вещественности». Портреты практически всех персонажей «Китай-города» строятся по принципу исчерпывающей внешней характеристики. На первый план выступают социально-определяющие черты. С. А. Венгеров отмечал, что Боборыкин не столько портретирует героев, сколько «ищет модели для олицетворения того или иного понимания данного момента» [3, 218]. Автор стремится классифицировать героев по социальным типам, поэтому важнейшими определителями становятся те портретные детали, которые несут информацию о социальной принадлежности персонажа. Портрет у Боборыкина депсихологизирован и более напоминает словесное описание для нужд полиции. Размышляя о творчестве Боборыкина,

В. Розанов записал: «По фону жизни проходили всякие лоботрясы: зеленые, желтые, коричневые, в черной краске... И Б. их всех описывал: и как шел каждый, и как они кушали свой обед, и говорили ли с присюсюкиванием или без присюсюкивания. Незаметно в то же время по углам «фона» сидели молчаливые фигуры... С взглядом задумавшихся глаз... Но Б. никого из них не заметил» [10, 507].

Писатель не выделяет характерный для героя признак, а детально описывает его с головы до ног. Например, Палтусов – «плотный, широкий в плечах, повыше среднего роста с перехватом в талии длинного двубортного сюртука, видно, вышедшего из мастерской француза. Голова его небольшая, круглая, выпуклая в боках с крутым лбом, сидела на туловище чрезвычайно свободно, поворачивалась часто и легко. Волосы пепельного цвета, мягкие, некурчавые, лежали на лбу широкой прядью, как на бюстах императора Траяна. Борода немного потемнее, так же как и усы, расчесана была посередине... Губы полускрывали тонкие усы, ничем не смазанные. Нос утолщался книзу. [...] В посадке этого мужчины, в том, как сидел на нем сюртук, как он был застегнут, в походке и покрое панталон – опытный глаз отличил бы бывшего военного, даже кавалериста» [2, 28–29].

Заметим, что беспристрастная точность натурализма содержала и свое отрицание. Уже первые критики русского натурализма считали прямое дагеррокопирование действительности признаком кризиса литературы. Так, Н. Энгельгардт писал: «Как бытописатель последней четверти столетия, Боборыкин несомненно займет определенное место в русской литературе, хотя это и не художник в истинном смысле этого слова» [13, 438]. Но стоит всерьез согласиться с ироничным заме-

чением Л. Войтоловского, считавшего, что «для историка русской общественной мысли, для литературного археолога почти все объемистые романы Боборыкина представляют собой чрезвычайно ценные могильные курганы, мимо которых история русской литературы не должна пройти без внимания» [4, 95].

#### Список использованных источников

1. Бердяев Н. Судьба России / Н. Бердяев. — М. : Сов. писатель, 1990. — 346 с.
2. Боборыкин П. Д. Китай-город : роман ; Проездом : повесть / П. Д. Боборыкин ; вступ. ст. : С. Чупринин. — М. : Правда, 1988. — 478 с.
3. Венгеров С. А. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых от начала русской образованности до наших дней : в 6 т. / С. А. Венгеров. — СПб. : Семеновская Типо-литография (И. Ефрона), 1886—1904. — Т. 1. 1886.
4. Войтоловский Л. Очерки по истории русской литературы конца XIX и начала XX века / Л. Войтоловский. — М.—Л. : ГИЗ, 1928.
5. Иванов-Разумник Р. Русская литература от семидесятых годов до наших дней / Иванов-Разумник. — 6-е изд. перераб. — Берлин : Скифы, 1923. — 435 с.
6. Измайлов А. На переломе: Литературные размышления / А. А. Измайлов. — СПб., 1908. — 156 с.
7. Кони А. Ф. На жизненном пути : в 5 т. / А. Ф. Кони. — Ревель—Берлин, 1912—1929. — Т. 3—4. — б. г. — 345 с.
8. Лосев А. Ф. Понимание стиля у Гегеля и позитивистов / А. Ф. Лосев // Литературная учеба. — 1988. — № 4. — С. 159—164.
9. Протопопов Н. Беллетрист-публицист / Н. Протопопов // Русская мысль. — 1892. — № 12. — С. 140—154.
10. Розанов В. О Боборыкине / В. Розанов // Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет / сост., вступ. ст. В. В. Ерофеева ; коммент. О. Дарка. — М. : Искусство, 1990. — 605 с.
11. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. / А. П. Чехов ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1974—1982.
12. Чехихин В. Современное общество в произведениях Боборыкина и Чехова / В. Чехихин. — Одесса : Знание, 1899. — 52 с.
13. Энгельгардт Н. История русской литературы XIX столетия: литературная критика : в 2 т. / Н. Энгельгардт. — 2-е изд., испр. и доп. — Петроград : Изд. А. С. Суворина, 1913—1915. — Т. 2. 1850—1900. Критика, роман, поэзия и драма. — 1915. — 692 с.

E. ROMANOVA  
Dnipropetrovsk

#### «KITAY-GOROD» BY P. BOBORYKIN IN THE CONTEXT OF NATURALISTIC AESTHETICS

*«Kitay-gorod» by P. Boborykin is considered as the initial novel of the Russian naturalism. The writer chooses the city as basic model of a social world order of new Russia and investigates formation and development of the Russian capitalism. Positivistic paradigm of the writer is shown not only at the level of a subject, the plot subordinated to a research task of the naturalist, but in the poetics emphasizing the absolute durability and materiality of the world. The art world for naturalists is dense, sensually we feel, is one-dimensional, and Boborykin makes the city available to five human feelings, but having excluded the sixth irrational sense.*

*Key words:* naturalism, positivism, city, model, artistic detail.



**О. І. РОМАНОВА**  
м. Дніпропетровськ

**РОМАН П. Д. БОБОРИКИНА «КИТАЙ-МІСТО»  
В КОНТЕКСТІ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

*У статті розкривається «Китай-місто» П. Боборикина як канонічний роман російського натуралізму. Письменник вибирає місто в якості базової моделі соціального світоустрою нової Росії й досліджує становлення і розвиток російського капіталізму. Позитивістська настанова виявляється в романі не тільки на рівні теми, сюжету, підпорядкованого завданню натураліста, але і в поетиці, що підкреслює матеріальність світу. Художній світ для натуралістів речовинний, чуттєво відчутний, одновимірний, і Боборикин робить місто доступним п'яти людським відчуттям, виключивши шосте ірраціональне.*

*Ключові слова: натуралізм, позитивізм, місто, модель, художня модель.*

*Стаття надійшла до редколегії 30.04.2015 р.*

УДК 821.161

**Л. М. РОМАНЮК**

м. Миколаїв

romanuk99@gmail.com

**НОВАТОРСТВО ОЛЕКСІЯ КОЛОМІЙЦЯ  
В УКРАЇНСЬКІЙ КОМЕДІОГРАФІЇ**

*У статті розглянуто жанрово-стильові особливості драматургії О. Коломійця, визначено основні засоби характеротворення, з'ясовано оригінальність п'єс, різні види конфліктів, психологічні прийоми.*

*Ключові слова: драматургія, комедіограф, комедія, новаторство.*

Творчість Олексія Коломійця належить до помітних явищ українського літературного процесу 60–80-х років ХХ століття і характеризується оригінальністю новаторського пошуку в драматургічному жанрі. Вона продемонструвала органічний і закономірний відхід митця від догматики соцреалізму. Не будучи відвертим борцем проти соціалістичного реалізму, О. Коломієць послідовно розхищував ідеологічно-мистецькі догми і спрямовував українську драматургію в русло гуманістичних та естетичних проблем, – повертав мистецтво до людини, до її внутрішнього, духовного світу. Позбавлений права відкрито виступати на захист національної духовної культури, драматург пропагував цінності народної етики і моралі, протиставляв їх хвилям бездуховності, що наростали.

У 50–60-х рр. ХХ століття українська драматургія як літературний жанр зазнала найжорстокішого контролю тоталітарної системи. Постійні спроби Олексія Коломійця уникнути цензурних перепон, тиску ідеологічної заангажованості, що знецінювали художній твір, лише загартували митця в боротьбі за пробудження української самосвідомості, утвердили письменника в його покликанні сприяти великому пізнанню народом себе через історію, культуру, національну ментальність.

П'єси письменника завжди відзначалися гостротою і важливістю порушених проблем. Їх стилістична різноманітність – патетика і сатира, ліризм і комедійність, філософія і буденність – дають підстави говорити про Коломійця як про новатора в тогочасній драматургії. Його пошуки нових форм, архітектоніки твору завжди позначені винахідливістю й оригінальністю.

Мета нашої статті – з'ясувати новаторство драматургії О. Коломійця на рівні художньої структури п'єс, особливостей образної системи, розглянути засоби моделювання драматургічних конфліктів.

У 50-ті роки, на думку Н. Шейко-Медведевої, намітився прорив у нову якість художнього осмислення свого часу, але офіційна критика, на словах вимагаючи від митців яскравих і гострих спектаклів, робила все, аби «нейтралізувати» художній пошук письменників [8, 5]. Драматургія того періоду була презентована психологічною драмою Ю. Яновського «Дочка прокурора», сатиричною комедією В. Минка «Не називаючи прізвищ», драматичною поемою О. Довженка «Потомки запорожців» тощо.

Прихід О. Коломійця у драматургію з комедією «Фараони» був сміливим кроком. Художня незалежність і сміливість драматурга

полягали в тому, що він, використовуючи у «Фараонах» відомі сюжетні мотиви, зумів написати комедію про сучасне колгоспне село, в якій не було протиставлення «позитивних» образів «негативним». Саме ця комедія стала рушієм подальшого розвитку української драматургії, засвідчуючи, що «прийшов щедрий талант, самотутній комедіограф» [2, 5].

Критики 60–80-х років ХХ ст. висловлювали думки про незвичайну стильову манеру О. Коломійця, вказували на його постійний сюжетний і жанровий пошук, особливо виділяючи розроблення автором проблем становлення молоді людини і пов'язані з цією проблематикою глибокий ліризм та інтимну відвертість його творів.

Про своєрідність драматичної форми у творах О. Коломійця писала А. Спиридонова. Вона вказала на використання драматургом кінематографічних прийомів, за допомогою яких органічно поєднується реальність із певною умовністю, що сприяє стрункості, єдності, цілісності композиції твору. Крім того, його п'єси визначаються новизною і в змісті, і в стилістичній природі. Його твори – це особливий світ ідей та образів, означених життєвою позицією письменника, обумовлених тим, що він стверджує, що його турбує. Своєрідністю творчої манери О. Коломійця є введення у канву п'єси символічних образів.

Про особливості драматургічних творів О. Коломійця, про їх сценічність писали режисери та актори театрів – В. Биковець, О. Кусенко, В. Лизогуб, В. Неллі, М. Равицький. У 1978 році в Київському театрі ім. І. Франка відбулася п'ятисотна прем'єра комедії «Фараони».

Доробок О. Коломійця аналізується у студіях Г. Дорош, Н. Корнієнко, А. Кравченка, М. Кудрявцева, С. Хороба та ін. Окремі аспекти драматургічних творів митця висвітлені у працях Л. Дем'янівської, М. Малиновської, Н. Медведєвої, Л. Міщенко, Г. Плоткіна, Т. Свєрбілової, Г. Семенюка, М. Слабошпицького та інших дослідників.

Наприкінці 50-х років ХХ століття в українській драматургії домінували бадьорі ліричні драми й ліричні комедії, створені за принципами «теорії безконфліктності». Провладна критика забороняла будь-яке відхилення від офіційного взірця, чим максимально обмежувала художній пошук драматургів. У цей

період спостерігається помітне зменшення жанрового діапазону: не розвивався жанр трагедії, а комедія, поставлена в межі партійної ідеології, була позбавлена природного гумору, сатиричного спрямування й українських національних характерів. Слабкістю багатьох комедій цього часу були спрощеність і подібність сюжетів, побудова конфліктів, характерів і навіть шаблонність висловів героїв.

Згодом, уже на початку 60-х років ХХ ст., з'явилася значна кількість комедійних п'єс, присвячених колгоспному життю і темі повоєнної відбудови. Однак ці комедії були схематичними, з однаковими сюжетними лініями, відповідним набором персонажів і низьким рівнем творчої майстерності. Це твори О. Корнійчука «Калиновий гай» (1950), «Чому посміхалися зорі» (1957), «Над Дніпром» (1960), а також М. Зарудного «Веселка» (1958), Є. Кравченка «Комсомольська лінія» (1951) і «Гості з Києва» (1959), «Жених з Аргентини» (1960), К. Басенка «Десять у полі жінці жнуть» (1961), І. Плахтіна «П'явки» (1961), І. Барабаша «Закохані серця» (1961) та інші.

Процес розвитку драматургії спрямовувався керівними постановами комуністичної партії, у яких митців змушували дотримуватися офіційної ідеології, принципу партійності, методу соцреалізму. Найбільше поцінувався у письменниках талант інтерпретатора партійних документів.

У художніх творах зображувалося не реальне, а ідеальне, узгоджене з соціалістичними канонами життя. Висміювалися такі негативні явища, як бюрократизм, кар'єризм, міщанство, підступність, жадібність, але все це було надумано. У діях і вчинках персонажів проявлялися ідеологічні штампи, а конфлікт розгортався між «гарним» і «кращим». П'єсам не вистачало типізації, правдивих суспільно значимих конфліктів, життєвої проблематики, зіткнення характерів, почуття комізму, глибини думки. Комедії, написані українськими драматургами в цей період, веселі, дотепні, збагачені сильним ліричним струменем, деяким притаманні елементи сатири. Це п'єси О. Корнійчука («Над Дніпром», «Мої друзі»), О. Коломійця («Фараони» і «Келих вина для адвоката»), О. Підсухи («Жарти-жартами», «Пенсіонери»), Є. Кравченка («Гості з Києва»)

і В. Минка («Соловей у міліції», «Жених з Аргентини», «Комедія з двома інфарктами») та ін.

Така ситуація в драматургії гальмувала розвиток комедійного жанру зокрема. М. Федь зауважує, що в кінці 80-х років ХХ ст. у всесоюзному радянському літературознавстві пролунали здивовані «голоси про відсутність справді сатиричних комедій» і навіть їх критики [7, 230]. Досліджуючи драматургію 60–80-х рр. ХХ ст., Д. Вакуленко також указує на недостатньо презентований комедійний жанр, зокрема, гострої соціальної комедії.

Критичні зауваження щодо розвитку комедійного жанру висловив і драматург О. Коломієць: «Більшість комедій, написаних в останні роки, мають лише розважальний характер... Сміх – це засіб, щоб вести серйозну розмову про значні проблеми нашого життя, а натомість часто вдаються до анекдотичних, невибагливих історій, передачі обивательських пліток, виводячи на сцену персонажів примітивних, обмежених, а то й вульгарних» [4, 9]. Він закликав сміливо використовувати гостру зброю сатири та гумору в драматичних творах, а його дотепна комедія «Фараони», що з'явилася на театральній сцені 1961 року, стала надзвичайно популярною. Як свідчить В. Лизогуб, у Київському академічному драматичному театрі ім. І. Франка цей спектакль пройшов більш ніж 800 разів аншлагами, а поставлений був більш ніж у 50 союзних театрах та за кордоном – у Болгарії, Польщі, Чехословаччині, Румунії, Угорщині, Канаді. Комедія вирізнялася іскрометним народним гумором, свіжим і мудрим словом автора, нищівною критикою недоліків і вад життя та побуту колгоспного села. Секретом довголіття своєї комедії драматург уважав саме національне забарвлення характерів персонажів.

У творі розвінчуються сучасні горе-фараони, які, узурпувавши владу в колгоспі, лише п'ють і керують жінками, вважаючи, що «жінки – така техніка, що тобі ні амортизації, ні запасних частин, ні капітального ремонту...» [3, 12]. Перша комедія О. Коломійця вирізнялася з-поміж інших комедій сучасників використанням нестандартного прийому зображення дійсності – сну. «Страшне» наснилося головному героєві «Фараонів» Миколі Тарану: жінки стали керувати, а чоловіки –

працювати. Та коли Таран з друзями-чоловіками спробував виконувати «жіночі» обов'язки, то сам відчув, як це важко. Драматург робить натяк на примусове рабство в колгоспі, на «щасливе» життя жінок у радянському суспільстві.

Літературні критики неоднозначно поставилися до нової комедії. Одні вбачали сюжетні перегуки «Фараонів» із «Лісистератою» Аристофана, певну прямолінійність, натуралістичність, старомодність стилістичних засобів твору, інші – назвали химерний сон Миколи Тарана комедійною знахідкою драматурга, вдалою, дотепною: «те, що приверзлося п'яному, – не химера, а дійсність, тільки в оберненому вигляді: алогізм звичайного, зображений через логіку незвичного» [1, 66].

У рецензії, опублікованій у часописі «Театр» (№ 1, 1962), комедія «Фараони» визначалася як «проба пера» і теж гостро критикувалася. Так, Н. Смолицька закидала О. Коломієцьві наслідування «теорії безконфліктності»: «Конфлікт висне в повітрі, і в ній (п'єсі. – Л. Р.) немає нікого, хто б міг протистояти Тарану і його компанії». Рецензент повчає й далі, наполягаючи на відображенні досягнень соціалістично-комуністичного будівництва і створенні штучного конфлікту боротьби «кращого з ще кращим»: «Просто Тарану, хоч і в страшному сні, але прийшлося побувати у «шкірі» своєї дружини, і він на власному досвіді відчув, наскільки це приємно... Герої п'єси живуть у дуже вузькому, відокремленому світі, і, здається, жодні свіжі вітри не долітають туди – до того обмеженого кола головних турбот персонажів, настільки не високий політ їх фантазії» [6, 144]. О. Коломієць показав актуальні проблеми з реального життя – тяжкої праці в селах, стосунків між керівництвом і працівниками в колгоспах, поваги до жінки.

«Фараони» вирізнялися з великого масиву п'єс на селянську тематику своєю незвичайністю і національними драматургічними традиціями. «Це був гучний вибух – вибух щирого сміху і оплесків», – писав режисер В. Лизогуб [5, 281]. Бюрократична влада спочатку не дозволила поставити комедію на українській сцені. І тільки після тріумфу вистави в Московському театрі ім. М. Гоголя за сценарій узялися українські театри. Д. Вакуленко зазначала: «...тільки одна комедія уникла такого

загального нівелювання і стала явищем оригінальним. Це «Фараони» початкуючого тоді драматурга О. Коломійця, яка здобула велику популярність на всесоюзній сцені й за рубіжем і надовго залишилась в репертуарі театрів» [1, 168].

За цим же принципом побудована й комедія-жарт О. Коломійця «Келих вина для адвоката» (1968), якою драматург стверджує споконвічну і непохитну істину: тільки справжні почуття, справжня любов і духовна близькість є основою щасливого шлюбу. Цим твором О. Коломієць продовжив дослідження загостреної у п'єсі «Фараони» проблеми – обстоювання гідності жінки, поваги і довіри до неї. Автор продовжив висвітлення соціальних і морально-етичних проблем, уперше вивів карикатурний образ чиновника-бюрократа, по-новому змодельював елементи різних підвидів комедійного жанру, переосмислив техніку водевілю. Нереальні ситуації, у яких опиняються герої, він утілює, урахувавши свій життєвий досвід і традиції національної драматургії.

За жанром у цій п'єсі поєднано комедію ситуацій і комедію характерів. Новаторство форми цього твору полягає в умінні О. Коломійця об'єднати елементи феєричної комедії, комедії ситуацій і характерів із сатиричними і ліричними якостями.

**L. ROMANUK**  
*Mykolaiv*

#### **INNOVATIONS OF OLEKSIY KOLOMIETS IN UKRAINIAN COMEDIOGRAPHY**

*In the article reviewed the genre and stylistic features of O. Kolomiets drama, the main character creation tools, ascertained originality of plays, various types of conflicts, psychological methods.*

*Key words: drama, comedialograph, comedy, innovations.*

**Л. Н. РОМАНЮК**  
*г. Николаев*

#### **НОВАТОРСТВО АЛЕКСЕЯ КОЛОМИЙЦА В УКРАИНСКОЙ КОМЕДИОГРАФИИ**

*В статье осмыслены жанрово-стилистические особенности драматургии Алексея Коломийца, определены основные средства создания образов, освещены оригинальность пьес, различные виды конфликтов, психологические приемы.*

*Ключевые слова: драма, комедіограф, комедія, новаторство.*

Олексій Коломієць створив комедійні п'єси різних жанрових видів: комедію ситуацій, комедію-жарт, соціально-психологічну комедію, сатиричну комедію. Джерелами гумору в його п'єсах є комедійні інтриги і ситуації, дотепні репліки, колоритна народна мова, афористичність вислову, карикатура, веселий жарт. Гумор його комедій має національне забарвлення.

#### **Список використаних джерел**

1. Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія 1945—1972. Основні тенденції розвитку / Д. Вакуленко. — К. : Наукова думка, 1976. — 228 с.
2. Зарудний М. Я. Любов'ю засіяне поле / М. Я. Зарудний // Коломієць О. Ф. Вибрані твори : в 2 т. — К. : Дніпро, 1988. — Т. 1. — 623 с.
3. Коломієць О. Ф. Вибрані твори : в 2 т. / О. Ф. Коломієць. — К. : Дніпро, 1988. — Т. 1. — 623 с.
4. Коломієць О. У творчому союзі. До УП з'їзду письменників України / О. Коломієць // Культура і життя. — 1981. — 2 квітня. — С. 1.
5. Лизогуб В. Молодість Олексія Коломійця / В. Лизогуб // Радянське Поділля. — 1971. — 22 травня. — С. 3.
6. Смолицкая Н. Вероятность факта и достоверность искусства / Н. Смолицкая // Театр. — 1962. — № 1. — С. 141—146.
7. Федь Н. М. Жанры в меняющемся мире: Искусство комедии, или Мир сквозь смех / Н. М. Федь. — М. : Сов. Россия, 1989. — 541 с.
8. Шейко-Медведева Н. Мандри душі / Н. Шейко-Медведева // Коломієць О. П'єси. — К. : Мистецтво, 1990. — С. 2—3.

*Стаття надійшла до редколегії 2.04.2015 р.*

УДК 37 (092)(477)

**О. М. САНІВСЬКИЙ**

м. Умань

san4elo45800@ukr.net

## ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

*У статті аналізуються ідеї Т. Шевченка щодо навчання і виховання молоді на засадах національної педагогічної та культурної традиції українців.*

*Ключові слова: педагогічні ідеї, українська народна пісня, українська народна культура, національне виховання.*

Двісті років творчість Тараса Григоровича Шевченка привертає увагу науковців – літературознавців, фольклористів, етнографів, лінгвістів, істориків. Створено розділ науки, який отримав назву «Шевченкознавство». Проте його твори були і залишаються невичерпним джерелом для дослідників, а пророцтва залишаються актуальними й сьогодні. Ті питання, що хвилювали поета в XIX столітті не залишають байдужими і наших сучасників. «... ототожнений з Україною і разом з буттям рідної держави продовжується нею, вбираючи в себе нові дні й новий досвід народу, відгукуючись на нові болі та думи, стаючи до нових скрижалей долі... Він сам приходить у наш день. Але й ми повинні йти в його час. Лише так між нами й ним буде глибше взаєморозуміння» [5, 373].

Творчість поета дає прекрасну можливість виховувати в учнів загальнолюдські моральні цінності – здатність до співчуття, повагу до жінки-матері, людську гідність, честь... Категорії людського щастя, совісті, відповідальності знайшли в його творах якнайяскравіше втілення.

Слово Шевченка – довершене. Вивчаючи його твори у школі, учитель має змогу відкрити учням не тільки секрети художнього слова, а й продемонструвати красу рідної мови, велич українського народу, навчити відчувати прекрасне.

Погляди поета на навчання та виховання дітей сьогодні так само актуальні, як і багато років тому. Отже, метою нашої статті є проаналізувати твори Т. Шевченка та виявити його педагогічні ідеї.

Т. Шевченко вважав, що починати навчання і виховання дітей слід ще зі сповиточку, засуджував тих матерів, які задля зовнішньої краси відмовлялися годувати та виховувати дитя, наймаючи для цього чужу жінку [8]. Він

вважав, що годування материнським молоком корисне не тільки для здоров'я дитини, а й для її душевного і морального розвитку.

Традиційно, до семи років дитина виховувалася під впливом материнських пісень та бабусиних казок. Якщо ретельно прочитати поетові твори, можна з легкістю знайти велику кількість колискових мотивів та народних пісень.

Разом із материнською піснею малеча отримувала перші знання українських народних звичаїв, привчалася до молитви:

Молилася, турбувалась,  
День і ніч не спала,  
Малих діток доглядала,  
Звичаю навчала ... [8, 83].

Поет писав: «Перше, чому вчить християнка-мати дитину, яка тільки починає промовляти перші слова, це складати три пальчики, хреститися і промовляти слово “Бозя”» [8, 405].

У повісті «Близнюки» Т. Шевченко наголошує на необхідності виховувати дітей у любові: «... дитинство, проведене на лоні божественної природи і на прикладі прекрасної матері і християнина батька, – такі прекрасні спогади непорушною стіною стануть навколо людини і захистять її на дорозі життя від усіх мерзот навколишнього світу» [8, 457].

Значна роль у догляді та навчанні малечі належала бабусям і дідусям:

І досі сниться: під горою,  
Меж вербами та над водою,  
Біленька хаточка. Сидить  
Неначе й досі сивий дід  
Коло хатиночки і бавить  
Хорошее та кучеряве  
Своє маленькеє внуча... [8, 120]

І нищечком старий читає,  
Перехрестившись, Отче наш... [8, 210].

... Старий батько  
Сидить коло хати,  
Та вчить внука маленького  
Чолом оддавати [8, 106]

Традиційне виховання українців зосереджувалося на залученні дитини до звичаїв та традицій свого народу. Це виявилось у ставленні до природи, в поезії землеробів, в усній народній творчості, давніх народних ремеслах, красі одягу, житла, у виняткових законах гостинності, побуті та моделях поведінки. Звичайно, зміцненню і закріпленню традицій та звичаїв сприяла релігія, під впливом якої знаходилася сім'я, основні етапи життя людини (хрещення, шлюб, похорон). Українцям імпонувала передусім загальнодоступна ідея соціальної справедливості у християнстві (рівність усіх перед Богом), єдність людської історії, засудження жорстокості, насилля і користолюбства, звернення до совісті, честі, милосердя, «внутрішньої свободи» і людської гідності.

Можна стверджувати, що український селянин постійно знаходився у стані молитви, оскільки весь день він звертався до Бога. Звичайно, це сприяло духовному розвитку і спокою, формуванню і закріпленню моральних ідеалів тощо, а звичаї і традиції закріплювали у громадському та особистому житті. Вони були сильними соціальними засобами стабілізації суспільних відносин, виконували роль соціальних механізмів передачі знань від старших поколінь до дітей та онуків.

Практика народного виховання передбачає формування в кожній людини моральних оцінок із позицій добра, справедливості, що впливає з народного розуміння моралі: моральний той, хто шляхетний, добродішній, праведний. Сюди належать і такі поняття, як людська гідність, честь, людяність, колективізм. Усі вони знайшли конкретизацію в моральному кодексі народу і яскраво представлені у фольклорі, зокрема у прислів'ях і приказках. В основу моральності народна педагогіка ставить любов до батьківщини, до праці, до людей та суспільства.

У творах Т. Шевченка йдеться про ідеал людини, який, на його думку, слід формувати змалечку. У повісті «Близнюки» він цитує народну приказку: «Який з коліски, такий і в могилку» [8, 456]. Поет вважав, що навчати

дитину повинен учитель, наставник, згідно з тогочасною традицією це мав бути священик: «Віддала його (сина) ... отцю Діонісію Кушці, старцю суворому і богобоязному; а віддала вона його для того під нагляд, щоб дитя мале не вивчилося іноді крадіжці і розбійництву» [8, 458]. Ось як письменник описує вихователя одного з головних героїв повісті «Близнюки»: «Благому Провидінню було угодно заступити прекрасного і безрідного юнака від мороку невігластва, а, імовірно, й винести з пучини розпусти. І воно послало його благочестивого і премудрого просвітителя і заступника – Отця Григорія Гречку, протоієрея переяславського» [8, 458].

Миколку з повісті «Нещасний» також навчає і наставляє місцевий батюшка, а тому вже через півроку після початку занять сліпий хлопчик знав напам'ять вранішню, обідню і вечірню служби, кілька десятків псалмів, усі недільні Євангелія, майже всі послання апостола Павла. Від поповича Ванюші він навчився читати ранішню і вечірню молитви [8, 405–406].

На противагу цьому вихованню письменник описує інше – ставлення до дитини сліполюблячої мами, яка «дозволяла своєму дитяті все», а про навчання казала: «Навіщо так рано мучити дитину» [8, 408]. Т. Шевченко у повісті «Близнюки» писав: «Я не вірю у виховання найдоброрядніших матерів, тим більше, якщо у них одне єдине дитя» [8, 459].

Цікавою для нащадків є інформація про освіту, яку отримували у шевченкові часи: знання азбуки, іноземних мов «іврит, грецька та римська» [8, 459], уміння грати на музичних інструментах, розуміти музику «для облагородження людського серця» [8, 459]. Тому поет зі схваленням описує бажання навчитися грі на скрипці Савелія Сокири, який зустрів у Києві старця-скрипалю, котрий вивчив його «не тільки грати на скрипці, але відчувати і розуміти музику» [8, 491].

При цьому у творах акцентується увага на якості музики. Дешеві міські романси про «стогін голубка», «папушку, яка купається у прозорих водах» він називає «модними іноземними пісеньками» [8, 461], які можна поспівати і за відсутності захопленої аудиторії швиденько забути. На противагу цій «музиці» вустами Никифора Сокири поет називає справді модною музикою українські народні пісні:

«Після зворушливої простої краси наших пісень, що значать потворні творіння сучасних романсів? Крім пошлости – нічого більше» [8, 463]. А що іншого можна було б очікувати від чоловіка, учителем музики якого був сам Григорій Сковорода?! З ними учень часто вирушав у мандри, одягнувши сіру свитку та покривши голову солом'яним брилем. Разом вони підіймалися на «могили виключно за натхненням. І отримавши з її надр малу частку богам властивого дару, поспішали поділитися сею благодаттю» з іншими [8, 459].

Таке сприйняття музики у поєднанні з релігійною освітою та працею, яка приносила задоволення для душі дозволяло вважати себе щасливою людиною. «Щаслива, стократ щаслива людина, яка зуміла відмежувати себе від усього недостойного і задовольнятися тільки благом, отриманим власними трудами» [8, 462].

Треба підкреслити той факт, що Т. Шевченко схвалював бажання молоді отримувати знання та наголошував на необхідності освіти: «За вченого двох невчених дають, проте не беруть» [8, 464]. Ідеалом людини письменник зображує Никифора Федоровича Сокиру – простого пасічника, залюбленого в українську пісню, мову, культуру, при цьому інтелектуала-елініста, який читає мовою оригіналу твори Вергілія, Гомера, Давида, учня Г. Сковороди, наділеного здатністю відчувати, розуміти і бачити прекрасне [8, 460–465].

Творчий геній Тараса Григоровича Шевченка, був виплеканий на хвилях народного мелосу, кобзарської думи, тихих оповідях діда про козацьку героїку та Коліївщину. Поет мріяв про вивчення у школі етнографії і планував написати власноруч спеціальний підручник, який би вичерпно інформував дитину про духовну та матеріальну культуру українського народу. Частково цей задум було реалізовано у «Букварі южноруському» для недільних шкіл, де автор вмістив низку фольклорних творів.

Недільні школи – це були безплатні школи для дорослих у дореволюційній Росії, які працювали в неділю й святкові дні й надавали початкову освіту. Відкривалися вони прогресивною громадськістю в кінці 50-х – на початку 60-х років XIX ст.

В листі до В. Тарнавського 7 серпня 1860 р. Т. Шевченко писав, що передає 50 штук

«Кобзаря», як подарунок чернігівським Недільним школам, а других 50 штук – Недільним школам у Києві [4, 33]. В листопаді того ж року у листі до А. Болдіна поет розпитує про діяльність Недільних шкіл і обіцяє надіслати 100 примірників «Кобзаря» [4, 33].

Для підтримки діяльності означених навчальних закладів поет неодноразово брав участь у публічних читаннях, де його зустрічали гучними оплесками. М. Обручев, приятель В. Добролюбова, писав: «Шевченка прийняли з таким захопленням, яке буває тільки в італійській опері» [4, 24].

Проте впровадження «Букваря южноруського» у навчальний процес натрапило на опір шкільної адміністрації. В одному з доносів князю Урусову зазначалося, що у випадку поширення книга «зовсім відсуне з України слов'янський буквар» [4, 36].

«Буквар» мав такі розділи: азбука, склади, цифри, лічба, текстовий матеріал для читання, який вміщав шість віршів релігійної тематики, слова в яких були розділені на склади, для полегшення читання, 132 Псалом Давида у шевченковому переспіві, 6 молитов, дві думи «Дума про пирятинського попавича Олексія», «Дума про Марусю попівну Богуславку». Буквар містив також приказки та прислів'я, на яких Т. Шевченко прагнув формувати юні душі співвітчизників.

Нездійсненими залишилися плани поета щодо видання українських підручників для народних шкіл з арифметики, етнографії, географії та історії України [4, 35].

Мрія про педагогічну кар'єру, про школу знайшла відображення у повісті «Близнюки». Степан Мартинович – студент, якого найняла родина Сокири для навчання хлопчиків грамоті. Отримавши за роботу щедру винагороду, він вирішує відкрити школу для сільських дітей. Її опис дещо ідеалізований, вимріяний Т. Шевченком: «При сприятливих обставинах до Пилипівки школа його була повна учнями і вдосталь оснащена усім для існування необхідним, а сусідній хутір (не Сокири, а іншого якогось полупанка) з десятьма хатами був наповнений маленькими постояльцями різних звань» [8, 480].

Не менш ідеальним є образ учителя у школі, він пише, що «знайшов свого наставника в школі між школярами, як матку поміж

бджіл...». У повісті майже немає слова «вчитель», письменник використовує інше, вагомніше – наставник. А також ставить досить високі вимоги до його знань – володіти мінімум трьома мовами, тому Степан Мартинович говорить трьома діалектами «чисто поруськи. І, коли обставини вимагали, а іноді і без будь-яких обставин, виключно малоросійською. У випадках патетичних – церковною мовою і майже завжди текстами зі Святого Писання», Крім того він, лежачи на пасіці Никифора Федоровича під липою «читав Тита Лівія» та з захопленням цитував вергілієву «Енеїду» в оригіналі.

Т. Шевченко не залишав поза увагою суспільне виховання – спілкування дітей з однолітками та дорослими, ознайомлення з довкіллям, працею, побутом, звичаєвим правом. У багатьох творах оповідає гірку долю дівчини-покритки. Поет співчуває дівчині, проте не засуджує батьків, які вигнали її з дому та прирекли нещасну на смерть. Тому у поемі «Катерина» він застерігає інших дівчат від подібних помилок:

Кохайтесь, чорнобриві,  
Та не з москалями,  
Бо москалі – чужі люде,  
Роблять лихо з вами.  
Москаль любить жартуючи,  
Жартуючи кине;  
Піде в свою Московщину,  
А дівчина гине... [8, 15].

Вустами Марти з повісті «Наймичка» поет так описує долю такої дівчини: «А у них, бідних, що залишилося? Ганьба, і до гробу ганьба!» [8, 301].

Українська селянська родина жила за звичаями та мораллю, що були вироблені багатьма попередніми поколіннями: «Добра слава для нас свята, проте для жінки тим більше» [8, 457]. Обов'язком дітей було доглядати батьків. Горе тим батькам, які залишалися без дітей та ще більше лихо очікувало дітей, які покидали напризволяще матір та батька.

Зрозумілими стають слова дівчини з балади «Тополя»:

Сама хоче мене мати  
В землю заховати...  
А хто ж її головоньку  
Буде доглядати?

Хто догляне, розпитає,  
На старість поможе? [8, 27].

Страшна доля очікувала й Зосима з повісті «Близнюки» та Іполіта з повісті «Нещасний», які ставилися неналежним чином до матері [8].

Проте не краще було батькам дівчини-покритки:

Осталися сиротами  
Старий батько й мати [8, 18].

Після вигнання дитини з хати, вони, як то велить звичай, залишалися у певній ізоляції від сільської громади. Це була їхня ціна за неналежне виховання доньки. Залишені напризволяще, замучені горем, вони поступово згасали, залишаючись «пропащими на вік» [8, 301]. «Сором своєї єдиної дитини, своєї Лукії, не пережила старенька мати. Вона плакала, плакала, потім захворіла і незабаром померла. Старий, поховав свою бідну подругу, не встояв перед великим горем, почав пити і за два роки пропив усе своє добро, уже добирався до самої хати» [8, 303].

Не краща доля у головних героїнь поем «Відьма», «Катерина» та інших.

Підсумовуючи, Т. Шевченко зазначає: «Ось такі бувають іноді наслідки хвилинного захоплення» [8, 303].

Велику увагу приділяв поет трудовому вихованню молоді. Тільки людина праці для нього прекрасна: «Щасливий, сто разів щасливий той, хто зумів відмежувати себе від усього негідного людини і бути задоволеним тим благом, яке здобув він власною працею» [8, 462].

Ґрунтовний підхід поета до роботи на педагогічній ниві засвідчує той факт, що він закінчив академічні курси та спеціальну педагогічну підготовку і здобув звання педагога та був затверджений на посаді викладача малювання в Київському університеті.

Отже, у творах Т. Шевченка викристалізовано ідеал особистості. Це людина у першу чергу релігійна, з багатогранними знаннями і високими моральними рисами, з національно виразними рисами характеру, чесна, працьовита, добра, з почуттям гідності та громадянського обов'язку, яка здатна застосовувати свої знання в житті, розуміти і цінувати мистецтво, яка любить працю і одержує від неї насолоду.



### Список використаних джерел

1. Доманицький В. Тарас Шевченко (Синтетично – націоналістичні студії його життя й творчості) / В. Доманицький. — Чикаго — Іллінойс, 1961. — 116 с.
2. Зайцев П Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев. — 2-е вид. — К. : Обереги, 2004. — 480 с.
3. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація : навч.-метод. посіб. / Г. Клочек. — К. : Освіта, 1998. — 237 с.
4. Луців В. Педагогічна праця Тараса Шевченка / В. Луців. — Торонто — Онтаріо, 1959. — 47 с.
5. Сивачук Н. М. Міфологема «Могила» у творчості Тараса Шевченка періоду 1837—1847 р.р. / Н. Сивачук // Наукові записки. — Вип. 56. — Серія : Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. — С. 372—379.
6. Степанишин Б. І. Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка в школі : метод. посіб. для вчителів / Б. Степанишин. — К. : Проза, 1998. — 384 с.
7. Чмелик Р. Виховна функція української сім'ї в другій пол. XIX — на поч. XX ст. / Р. Чмелик // Народознавчі Зошити. — 1995. — № 2. — С. 95—99.
8. Шевченко Т. Усі твори в одному томі / Т. Шевченко. — К. : Ірпінь : ВТФ «Перун», 2006. — 824 с.

**О. SANIVSKYI**

*Uman*

### PEDAGOGICAL ASPECTS OF T. SHEVCHENKO'S WORKS

*The article analyzes T. Shevchenko's ideas of training and teaching of young people on the basis of Ukrainian national educational and cultural traditions.*

*Key words: pedagogical ideas, Ukrainian folk song, Ukrainian folk culture, national education.*

**О. М. САНИВСКИЙ**

*г. Умань*

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА Т. ШЕВЧЕНКО

*В статье анализируются идеи Т. Шевченко об обучении и воспитании молодёжи на основе национальной педагогической и культурной традиции украинцев.*

*Ключевые слова: педагогические идеи, украинская народная песня, украинская народная культура, национальное воспитание.*

*Стаття надійшла до редколегії 15.08.2014 р.*

УДК 821.161.2-1Жил(045)

**К. Г. САРДАРЯН**

м. Харків

Karina-Sard@yandex.ru

## МОРАЛЬНІ ІМПЕРАТИВИ ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО

*У розвідці проводиться осмислення, репрезентація фактологічного і художнього матеріалу, що стосується життєвого і творчого шляху видатної української поетеси – І. В. Жиленко в культурному контексті. Доведено, що її творчість є зразком української літератури, в якому репрезентовано домінуючі національної ментальності. Заслуга І. В. Жиленко не лише в тому, що вона довела необмежені можливості українського поетичного слова, а й у тому, що висловила передові, гуманістичні ідеї свого часу у всій їх суперечливості.*

*Ключові слова: життєвий шлях, літературна діяльність, оцінка творчості, шістдесятництво.*

Видатна українська поетеса Ірина Володимирівна Жиленко – одна з визнаних майстрів національної літератури. Її ім'я увійшло в історію української поезії на початку 60-х років минулого сторіччя і до теперішнього часу є об'єктом уваги літературної критики. Разом з тим слід підкреслити, що відсутність спеціальних монографічних досліджень не дає можливості цілісно осмислити ідейно-естетичну природу жиленківської поезії, прози, її громадську діяльність.

Невичерпне багатство художніх засобів, складність і глибина творчої індивідуальності

мисткині недостатньо висвітлені. Ця обставина обумовлює необхідність комплексного вивчення в історико-теоретичному прочитанні творчості І. Жиленко. Також відзначені «білі плями» в літературознавстві не дозволяють оцінити художній внесок поетеси у національну літературу. Видається, що необхідність наукового осмислення зазначених художньо-мистецьких обставин переконливо визначають актуальність цієї наукової розвідки.

Творчість І. Жиленко знайшла відображення у працях вітчизняних літературознавців. Зокрема, її доробку присвячені розвідки

М. Жулинського, О. Никанорової, Г. Гордасевич (рад. період), Д. Дроздовського, М. Коцюбинської, Д. Кишинівського, В. Сулими, А. Макарова, М. Павленко, Г. Штоня, М. Штолько, К. Сардарян.

Пропонована розвідка є частиною нашого монографічного дослідження, присвяченого вивченню літературної творчості І. Жиленко. У роботі події чи факти, констатовані в просторі літературного контексту, набувають значення як частина цілісної студії. Проводиться осмислення, репрезентація фактологічного і художнього матеріалу, що стосується життя і творчості І. Жиленко в культурному контексті. Метою дослідження є аналіз художньої творчості І. Жиленко на історико-культурному тлі. Розкриття поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: висвітлити життєвий шлях мисткині у зв'язку з процесом творчого становлення І. Жиленко в розвитку вітчизняної літератури; обґрунтувати роль і місце поетеси в українській літературі.

Ірина Володимирівна Жиленко народилася за два місяці до початку війни – 28 квітня 1941 р. у Києві. Ті найстрашніші воєнні роки маленька Ірина не пам'ятала (війну, втечу сім'ї з Києва, мандрівку пішки на Черкащину, на батьківщину матері і бабусі, потім – назад, до Києва), оскільки свідоме життя поетеси припало на мирний час. Але повоєнне дитинство на вулиці Микільсько-Ботанічній під Ботанічним садом пам'ятає гостро. Старі Київські дворики були тим оточенням, у якому формувалася поетична натура дівчини. Співати та переповідати в маленької Іринки виходило якнайкраще, з дитинства вона любила влаштувати концерти і вистави. Пригадуючи дитинство, І. Жиленко іронізує: «А десь у класі третьому стала «жертвою Тарзана», бо, перелітаючи з дерева на дерево з моторошним тарзанячим зойком, зірвалась і впала, отримавши струс мозку. Після чого і почала писати вірші...» [2, 76].

З дитячих років І. Жиленко мріяла стати письменницею. Поетична суть поетеси пробивається в перших її віршових спробах: «Добра радість – гуркіт, дзвони! – / В серці квітне пелюстком. / І причісує газони / Вітер теплим язиком. / Каблучки мої веселі / Так вицокують привітно. / Парки, сонце, каруселі... / Квітень!» [2, 80].

Поетеса обминає згадування лихого. Пригадує русифікацію Києва. Розмовляти українською мовою було соромно. Бабуся і дід розмовляли українською мовою Черкащини. Школу юна Ірина не любила. Теплі спогади шкільного періоду стосуються вчительки української мови та літератури – Діни Іванівни Попель, якій пані Ірина завдячує україномовністю і всім своїм українством. Радощі поетеси приносили мрії про літо в Стецівці, читання книг та перші спроби віршування. Весна сімнадцятиріччя поетеси ознаменувалася появою віршів у «Київській правді» з передмовою Валентина Лагоди.

Навчалася і працювала одночасно. Закінчила вечірнє відділення Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка. Спочатку працювала вихователькою в дитячому садку, потім – у редакціях газет «Молодь України», «Літературна Україна», журналу «Ранок». На сторінках цих видань почали з'являтися перші твори І. Жиленко. Професійно займалася вокалом в університетській оперній студії, танцювала у «Веснянці», гарно малювала, але свідомо зреклася цих талантів, хоча їй пропонували перейти з університету до консерваторії. Таке рішення вона прийняла й тому, що усвідомлювала – декілька справ не можливо довершувати ідеально. Своє життя мисткиня поклала на те, щоб виростити дітей і працювати на ниві літератури.

Творчий шлях Ірина Володимирівна почала в добу «шістдесятництва». Брала активну участь у культурному відродженні шістдесятих років. Була членом Клубу Творчої молоді, Спілки письменників України, виступала на літературних вечорах. У роки репресій над інакодумцями родина Дроздів-Жиленко зазнавала утисків, результатом яких було «заслання» до армії Володимира Дрозда, звільнення з роботи І. Жиленко, недрукабельність творів подружжя. У 1964 р. вийшли друком дві книги І. Жиленко – «Достигають колосочки» (для дітей) і нариси «Буковинські балади», а вже 1965 р. – поетична збірка «Соло на сольфі», яка викликала чимало поляричних суджень у радянській критиці. Героїня збірки була людиною почуттів, могла радіти життю, елеґійно сумувати, маючи на це відомі тільки їй причини. Цю збірку не сприйняли радянські письменники, що визначали для поета об-

межений простір існування, в якому ліричний суб'єкт міг сміятися і плакати з дозволу.

У 1964 р. становлення творчості І. Жиленко оцінив Р. Корогодський. Під враженням від віршів мисткині він пише Володимирі Дрозду: «Поезія Ірини Жиленко національна не за крикливими освідченнями, а за внутрішньою структурою образного мислення. Музика слів, духмяність повітря, ласкавість, м'якість сонечка і рвучкі пориви злих вітрів, мінливість води, її швидкоплинність, як і часу, природи, – все це характеризує її поезію як явище національне у масштабі виміру загальних людських цінностей» [2, 335].

Ірина Жиленко – автор майже 20 поетичних збірок: «Соло на сольфі», «Автопортрет у червоному», «Вікно у сад», «Концерт для скрипки, дощу и цвіркуна», «Дім під каштаном», «Ярмарок чудес», «Останній вуличний шарманщик», «Вечірка у старій винарні», «Пори року», «Євангеліє від Ластівки: Вибрані твори», «Світло вечірне». У її творчому доробку багато поезій для дітей: «Достигають коло сочки» (1964 р.), «Вуличка мого дитинства» (1978 р.), «Двічі по два – дорівнює кульбабці» (1983 р.), «Казки буфетного гнома» (1985 р.), «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером» (1986 р.).

Збірка «Світло вечірне» (2010 р.) балансує між трагічністю і смутком людської душі. На перший погляд, це книга про старість і про близький Відхід за Межу. Це обумовлюється рядками та анотаціями: «...Ми вже своє зробили. / Далі – турбота Божа» [4, 6]. З-під пера І. Жиленко вийшло художньо-публіцистичне видання «Номо Feriens: Спогади».

Під впливом соціалістичної ідеології літературознавці негативно оцінили творчість І. Жиленко, перш за все, тому, що вона не відповідала ідеологічним настановам. І. Жиленко, на їх думку, невизначено висловлювала політичні погляди, точніше, була аполітичною. Поетесу цікавили проблеми моральні, загальнолюдські, понадчасові, питання родинних стосунків. Поціновувачі творчості мисткині відзначали інакшість поетичного світовідтворення, що підтверджує в передмові до збірки «Євангеліє від ластівки» М. Жулинський [3].

М. Коцюбинська так схарактеризувала внутрішній світ І. Жиленко: «У поетеси свій чітко

окреслений стабільний мікрокосмос. Його осереддя – рідний дім, своя кімната – як фортеця, без якої не вижити в цьому розбурханому недоброму світі» [4, 108].

«Люблю я жить! І клопіт свій люблю. / Злочинний вечір той, що без утоми. / Я все із насолодою роблю: / Пишу поеми, і город полю, / І квітники плекаю коло дому...» [2, 76].

Про себе І. Жиленко зазначає: «Бог дав мені гостре і радісне світовідчуття (відчуття краси), за наявності якого не треба філософсько-релігійних костурів, аби підтримувати в собі почуття безсмертя. Я денна людина, «жайворонок, що захлинається співом над полем битви» (метафора Ф. Моріака). Ніколи не любила ночі, не вдвлялась у неї, не писала про неї віршів. Мою душу Господь пустив на землю, як сонце – промінь, щоб він перебіг зі світанку в ніч і згас, повернувшись у сонце... Але залишив трішки тепла і світла на землі» [2, 136]. Ірина Володимирівна – лауреат премії ім. В. Сосюри (1987 р., за книгу віршів «Дівчинка на Кулі»); за «Вечірку у старій винарні» її вшановано Державною премією ім. Т. Г. Шевченка. Премію імені Василя Стуса письменниця отримала 14 січня 2012 р.

Із щоденникових записів поетеси 1962 р. дізнаємося про кохання, що спалахнуло між нею і В. Дроздом. Також є нотатки В. Дрозда: «Познайомився з Іриною Жиленко на літературному вечорі у Спілці. Пішов її проводити. На сходах біля Сінного базару того ж таки вечора впевнено сказав їй, що ми одружимося. Ірина розсміялася. Другого вечора, коли я повторив свої слова, вона вже не сміялася. А на третій день ми подали заяви... Прийшов, побачив, перемиг» [2, 145]. За місяць вони одружуються та гармонійно проживають разом вічність. У шлюбі визначних українських письменників народжуються видатні діти: донька – Оріся Жиленко, великий вчений, кандидат богослов'я, історик; син – Павло Дрозд – комп'ютерний геній.

А до того було достатньо прикроців і страждань, які родина літераторів сприймала загартовано: «Не по самих трояндах пройшла я життям. Але зараз, коли відпливло моє велике і добре літо і надійшла велика осінь – не хочу говорити про страждання, яких завдавали мені і люди, і доля, і держава. Так, били дошкульно, і били під серце, але моє серце стало

вже гумовим, як веселий, міцний м'яч. Вм'яти-на вирівнюється, і я знову посміхаюсь, і молюсь Богові своїми віршами – бо тільки так і вмю молитися. Не випрошую того, чого не маю, а дякую за те, що є. Бог любить вдячних. Бог дає людям просте людське життя, як гаму в сім нот. Симфонії з них мусимо творити самі. Життя – надсильний, подвижницький труд і творчість. По роботі ж – вмиротворенність і тихе осяяння... Але тільки по роботі.

Прожила щасливе життя. Нележке. Хто сказав, що бути щасливою легко? Яка там свобода! На світі немає свобод для люблячих і моральних людей. Вільними від обов'язку, труда і гострої, болісної жалості до близьких бувають тільки егоїсти. Тяжко трудилась і фізично, і духовно. Суспільна чернь (хоч і при владі) все зробила і робить далі для того, аби митець не міг заробити на життя своєю творчістю, а мусив «пропитання ради» все життя мішати смичком борщ і забивати гвіздки. Втім, я не нарікаю на труд. Поза трудом не буває ні щастя, ні самоповаги, ні шани од людей» [2].

Шістдесяті роки Ірина Володимирівна називає відлунням двадцятих, акцентуючи на тому, що відлуння завжди є тихішим за погук: «Все у нас було «благопристойніше», ніж тоді: і репресії, і вбогість, і розшарування між «кастами», і глибина падіння людини. Я їла макарони з тюлькою, а Докія щоденно – лише шматочок сухого хліба з трав'яним чаєм, та ще ті гриби, які сама й збирала, бо й жила майже в лісі» [2, 614]. Ірина Володимирівна не випадково проводить паралелі з письменницею й істориком Докією Гуменною, яка потрапила до жорна раннього соціалізму, але вижила. Сильний дух людини надає наснаги протистояти обставинам, самоствердженням у ті неблагоприятні 60-ті рр. є слова І. Жиленко: «Я волю, я таки буду, хай хто що хоче каже! Хто це має наді мною старшувати? Чому, яким правом? Щирості в мене було понад верх, мусила її вихоплювати, аби було кому. Несила ламати себе, говорити неправду. Брехня в мене просто не виходить, як не могла б ходити на руках чи літати. Як я на своєму, то ти мене кидай у грязь, а собі буду князь!» [2, 614].

І. Жиленко цінувала друзів: «Шістдесяті роки – як найбільший Божий дар – принесли мені друзів. Минуло тридцять років. Сива я. Сиві мої друзі, багатьох вже немає. У багатьох

позаду – десятиліття в'язниць і таборів. Але – як квіти нев'янучі – завжди зі мною безсмертні і добрі посмішки Івана Світличного, Алли Горської, Віктора Зарецького, Василя Симоненка. Завжди в мені (глибока, аж тану од неї) ніжність до сивесенького Панаса Заливахи, до Михасі Коцюбинської, до Євгена Сверстюка, до Ліни Костенко. Це – моя родина, моє велике, мужнє, нещасне і щасливе покоління. Лицарі духа.

Не сказати, щоб я була дуже компанійською. За натурою, за душевною організацією – я швидше схимниця. З роками, з нависанням гнітючого і підлого чорнохмарря тоталітаризму над нашими головами ми губили друзів. Одні пішли хресними шляхами, другі – іудівськими, а треті – як я – міцно зімкнули перламутрові скойки душі, «законсервувались» (як сказав про мене Євген Сверстюк) – бо це була єдина можливість не спідліти. Але Євген не мав рації в тому, що моя «законсервованість» тільки – реакція на реакцію. Бо завжди, від самої юності я була вже такою – закритим бутонном – і цвіла досередини. [...] Звісно, моя відстороненість від політичної і громадської суєти, кар'єризму, боротьби честолубств тощо – це потреба душі» [2]. Поцінування людських радощів, втрата друзів, арешти інтелігенції, Чорнобильська трагедія – все це позначається на творчості поетеси. Вона зазначала, що випробування загартовують людину, вдосконалюють, підносять талант на вищий щабель.

Найбільшим горем у житті Ірини Жиленко була втрата її другої половинки: Володимир Дрозд помер у 2003 р. Лише підтримка друзів допомогла тоді поетесі вийти з важкого стану.

Ірина Жиленко любила життя, була вдячна долі за все: «Тримайтесь, друзі мої – шістдесятники! Щоб там не казали недруги, ми не марно прожили роки. І я теж (хоч і камерна, і аполітична) гідно прожила і свою романтичну юність, і чудесну трудову зрілість. Гідно проживу і мудру чистоплотну старість – теж трудову. Спочинемо – там...» [2, 255]. З серпня 2013 р. не стало великої поетеси, та творчість її актуальна і не відкритою повністю.

Спроба аналізу життєвого та літературного шляху І. В. Жиленко доводить, що її творчість є зразком української літератури, в якому репрезентовано домінанти національної ментальності. Заслуга І. В. Жиленко не лише в

тому, що вона довела необмежені можливості українського поетичного слова, а й у тому, що вона висловила передові, гуманістичні ідеї свого часу у всій їх складності, суперечливості, в усьому переплетенні актуальних, злободенних питань. Літературна творчість Ірини Жиленко потребує належного осмислення й оцінки. На жаль, межі статті не дозволяють розкрити всю повноту цієї теми. Творча спадщина мисткині є визначним культурним надбанням, тому може бути темою не одного монографічного дослідження.

**К. SARDARYAN**  
*Kharkiv*

#### THE MORAL IMPERATIVES OF IRYNA ZHILENKO'S ATR WORK

*The article examines and reveals fact-based and fiction material referring to the life and creative career of an outstanding Ukrainian poetess Iryna Zhilenko in the cultural context. The analyze proves that her works are the paragons of Ukrainian literature that represent the dominants of national mentality. I. Zhilenko deserves credit not only for proving the unlimited possibilities of Ukrainian poetic word but also for expressing progressive and humanistic ideas of her time not with standing the complexity and perplexity of this task.*

*Key words: life, literary activity, estimation of works, the Sixtiers.*

**К. Г. САРДАРЯН**  
*г. Харьков*

#### НРАВСТВЕННЫЕ ИМПЕРАТИВЫ ТВОРЧЕСТВА И. В. ЖИЛЕНКО

*В статье проводится осмысление, репрезентация фактологического и художественного материала, касающегося жизненного и творческого пути выдающейся украинской поэтессы – И. В. Жиленко в культурном контексте. Доказано, что ее творчество является образцом украинской литературы, в котором представлены доминанты национальной ментальности. Заслуга И. В. Жиленко не только в том, что она доказала неограниченные возможности украинского поэтического слова, но и в том, что выразила передовые, гуманистические идеи своего времени во всей их противоречивости.*

*Ключевые слова: жизненный путь, литературная деятельность, оценка творчества, шестидесятиничество.*

*Стаття надійшла до редколегії 30.03.2015 р.*

УДК 821.161.2:82-343«712»

**М. І. СВАЛОВА**

м. Полтава

svalova\_m@meta.ua

## МІФОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ СЕРГІЯ ОСОКИ

*Здійснено спробу аналізу міфологічних маркерів у творчості Сергія Осоки. Визначено, що автор послуговується принципом інтерпретації міфологічних образів і мотивів, не порушуючи загальних закономірностей функціонування міфу. Виділено основні міфологічні образи: смерті, баби (актуалізація архетипу Великої Матері), села, саду (дерева), поля, хати, двору, образи тварин. Установлено, що письменник містифікує побутові процеси, пов'язані з сільським життям, часто співвідносячи їх із природними стихіями.*

*Ключові слова: міф, архетип, мотив, інтерпретація, образ смерті, образ села, образ саду, образи рослин і тварин, хати і двору.*

Літературний процес як складна система актив і результатів творення породжує нові й актуалізує традиційні прийоми генерування, аналізу й інтерпретації літературних артефактів. Світоглядний досвід міфу, збережений у різних формах культури, особливо яскраво виражається в художньому авторському дискурсі. У зарубіжній і національній гуманітаристиці є ґрунтовні розробки щодо проблем міфу як культурної універсалії, міфологізму і міфопоетики (праці Р. Барта, Г. Грабовича, М. Еліаде, О. Забужко, Н. Зборовської, Е. Кассирера, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, О. Лосева, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, Я. Поліщука, В. Топорова, Н. Фрая та ін.). Оскільки сучасна українська література активно звертається до міфологічних моделей, перед науковцями постають нові завдання щодо вивчення традиційних способів реінкарнації міфу й оригінальних авторських прийомів трансформації міфологічного світогляду на новому історичному витку.

Саме міфологічним наповненням привертає увагу творчість полтавця Сергія Осоки – поета, прозаїка, перекладача, лауреата Міжнародного конкурсу найкращих творів молодих українських літераторів «Гранослов – 2000», III премії видавництва «Смолокип» за збірку віршів «Голос мисливця» (2006, рукопис). С. Осока – автор збірок поезій «Сьома сніжинка січня» (Київ, 2002), «Небесна падалиця» (Львів, 2015), також він веде блог «Голос мисливця» (<http://osoka80.blogspot.com>), де презентований його творчий доробок. Актуальність розвідки зумовлена тим, що творчість С. Осоки ще не була предметом цілісних студій. Метою статті є виокремлення міфологіч-

них складників у поезії та прозі Сергія Осоки; завдання ж полягають у визначенні способу актуалізації автором міфологічних образів і мотивів, аналізі провідних образних категорій (образ смерті, образи баби, села, саду, поля, хати, двору, образи рослин і тварин, містифікація побутових процесів із сільського життя).

Естетична система координат чітко визначає авторську мистецьку інтенцію: самотність, пристрасть, пошук, смирення, біль, відчуження, повернення, небуття, відродження. Ці категорії надто абстрактні і є не просто складниками художньої системи, а своєрідними смисловими «надбудовами», навколо яких чи всупереч яким автор може створювати власну художню реальність. У випадку з С. Осокою маємо майстерну метафоризацію, яскраве оживлення цих абстракцій засобами художнього слова, поетичного синтаксису, шляхом асоціативно-інтонаційного компонування художніх одиниць.

Виокремлюють різні форми актуалізації міфу в літературному творі. Це використання традиційних міфологічних сюжетів і образів (інтерпретація і трансформація); створення авторського міфу; міфологічна стилізація [5]. Творчість С. Осоки демонструє переважно фрагментарний тип актуалізації міфу, автор оперує окремими образами, мотивами, міфологічними за походженням чи такими, що функціонують за законами міфу, проте ні образи, ні мотиви не поєднуються за допомогою міфологічного чіткого сюжетного стрижня. Зв'язність художнього світу забезпечують універсальні одиниці, замкнені в системі міфологічного часопростору, щоб повторюватися в різних варіаціях. До таких елементів

належить образ смерті, розроблений автором у сакральній і профанній площинах з однаковою художньою ретельністю. Смерть виступає внутрішнім «організатором» тексту, визначає його змістову структуру, тобто художній час і простір є моделлю буття самої смерті, її поступового розгортання, зникнення й повернення. Прикладом такого розгортання смерті є образ Тернової Магди з однойменного вірша, яка безперервно йде, а світ навколо існує за законами її ходи: «села кидають їй услід людей», «дівчата в степу відрізають під корінь свої коси» [1]. Магда рухається і спить, коли ж нарешті прокидається, то бачить світ незмінним і невідворотним, як вона сама: «а Магда вже прокидається / однаково й моторшно дивляться на неї / старі церкви / кланяється й падає навколішки перед нею / марна дорога додому» [1]. Образ Магди наповнюють образи іншого рівня, вони тотожні їй як центральному символу: брили, що «ворушаться в неї в кишнях», «попіл у порожньому жертovníку її рота», «прибита цвяхом до стіни» ластівка, терновий Ісус, що «стоїть поміж микол степанів і грицьків» [1].

Образ Магди – образ смерті як універсальної категорії (хоч слово «смерть» у вірші не вживається), позбавленої власного значення й призначення, вона існує, тому що існує світ, який наповнює її. Її рух (дорога) – міфологічна сакральна дія, що повторюється, і в цьому полягає марність цієї дороги.

Символ смерті демонструє й «Поема про Арапайму», де Танатос утілений в образі вічної риби: «то власне продовження голосу / продовження пісні / то дим який завжди зостається / після співу / не лякайся але / то власне смерть / у великих лусках / по яких повзають перлівниці / саме такою ти колись побачиш її / але не тепер / ще не тепер» [4, 109–110].

Наступний рівень «оживлення» смерті – це вираження її через образи, що є автономними художніми одиницями. Можемо виокремити різні способи художньої актуалізації смерті, наприклад, класичний образ «смерть-осінь»: «тільки серце комусь улягає услід / утікає кудись і рятунку не просить / а його вже зове з баговиння боліт / глухо осінь зове тяжко слухає осінь» [4, 26]. Універсальність смерті присутня й в образі снігу, що трансформує звич-

ний світ: «а потім раптом вікна потьмяніли / бджола зібрала в вузлики тепло – / то за городом змовились могили / щоб сніг ішов / щоб літа не було» [1].

Смерть утілюється й у мотивах «знання / незнання», «розуміння / нерозуміння», «мовлення / мовчання» тощо: «бо це табун бо ми йому пливем / а може то з туману нам здалося / що ми пливем – щасливі й безголосі / що плачемо неначе сміємося / й не знаємо де мертве де живе» [4, 22]. Часто в поезії Сергія Осоки мовчання й забуття дорівнюють смерті: «то хто ти й де я сам собі питання / я сир і вовна сивий виноград / сочиста солодь і терпка оскома / ожино чуєш скоро я розтану / але такою ж лишиться гора / і ти повз крик мій спрагу і судому / про мене не повідаєш нікому» [4, 28]. Ця міфологічна тотожність ліричного героя з елементами зовнішнього світу, пошук себе в рамках міфу як єдиного живого організму, де все існує за законом магічної причетності, закінчується трагедією: герой залишається НЕвиМОВленим.

Характерним для поезії Сергія Осоки є й передчуття смерті, відповідно, автор удається до своєрідної градації, наснажує текст образами-символами, метафорами, які готують читача до сприйняття ключового образу: «кладіть сорочку на кожне слово / ой мамо мамо та що ж так скрушно / пасуться коні на барвінкове / толочать коні на безголове / а як поб'ються то на вмируще» [4, 34].

Олюднення смерті, її максимальне наближення до світу буденного – типовий прийом, який застосовує письменник. Це пряме називання смерті, коли вона веде напувати коней, одягнена, як звичайна селянка (але не ототожнюється з нею), вітається з пастушком на кладці, забирає в нього життя дотиком до рукава, котить у воду сонце, тобто вбиває день. Найчастіше смерть утілюється в жіночих образах (актуалізація архетипу Великої Матері, означеного Н. Зборовською як «панівний творчий архетип» [2, 181]).

Виразником світу потойбічного і світу звичайного сільського життя є образ баби. Автор дає бабі старосвітські імена, очевидно, підсвідомо спрямовуючи реципієнта у площину минулого, втраченого й відновленого словом. Наприклад, баба Секлета єднає світ мертвих і світ живих, символізує родову пам'ять, тобто

актом свого помирання нівелює смерть: «баба наша Секлета / світиться синім сном / люди пшеницю сіють / ходять по ній поети / бабі вже все одно / руки їй груди гріють» [4, 85]. Інший варіант танатичного образу баби – Палажка, яка стоїть над усім живим, «збирає мовчки нас поміж паліччя / і місить нами поминальний хліб» [4, 97], але без неї не було б і життя, оскільки саме вона – його початок і кінець. Палажка – відьма, її суть – трансцендентна, тому можна зафіксувати тільки момент її поступового фізичного згасання: «та цю весну чогось Палажка хиріє / сидить щодень при чорних образах / а сю ніч нащось винесла сокиру / і потемки прорубувала дах» [4, 97]. Смерть, що несподівано нагадує про себе, утілена в образі баби Домаха, яка являється у сні чи в маренні своєму маленькому онукові; баби, страшною вічною силою, від якої руйнується звична структура світу й переплітаються мертве та живе: «хлопчик тікає тікає / стерня коле його коле / вже на середині поля / де груша розсохата / чує хлопчик гуде щось гуде / дивиться / аж то віз летить по небу / а на возі сидить баба Домаха / волосся в неї розплетене / сорочка на ній порвана / сидить баба Домаха на возі / і кидає услід хлопчиків / здоровенні чорні кавуни» [4, 98].

Проза Сергія Осоки також багата на містичні образи, пов'язані зі смертю («Сім пісень до шовковиці», «Така пізня, така неможлива осінь», «За течією», «Лисиця на синьому тлі» та ін.), із-поміж яких вирізняється постать баби з новели «Баба пряде». Новела має своєрідний сюжет фізичного згасання старої самотньої жінки за прядкою, на перший погляд, реалістичний, виписаний лаконічними психологічними штрихами. Але звичайна фізична смерть мало цікавить автора, він поступово нарощує нові смисли, занурюючи реципієнта в містично-міфологічну площину. Кожен образ і кожна дія в новелі мають подвійне значення, від прядіння (побутова, але виснажлива жіноча робота й символічне тривання нитки життя) до фізичної смерті. Сама ж баба, яка пряде, – символ хаосу й космосу, символ смерті й постійного оновлення світу.

Автор майстерно звужує хронотоп, у якому смерть проявляється крок за кроком, через портретні характеристики, несподівані символи, деталі інтер'єру тощо. Згасання є вже в самій бабиній дії прядіння-світотворення, якій апіорі немає ні кінця, ні початку: «Жито

осипається, половіє, горне сірий рушник набік, ворушить вусами квітки. А баба пряде. Утирає сонце, яке чогось набігло на щоку та прилипло, немов лушпина від гарбузового насіння. Втирає сонце. Пряде сонце. Пряде довго. Вицвілі очі поволі блукають по нитках, лишаючи за собою довгі поламани тіні» [1]. Баба вже позбавлена звичайного, «побутового» мовлення, вона – носій універсального знання про те, як «усім на світі одвіку хочеться спати» [1], та вона може тільки співати й піснею кликати захід сонця. Баба – вічна, замкнена у просторі своєї хати, майже відсутня, але присутня скрізь, вона пов'язує всі речі, імена й живі істоти в систему: «Пряде й розчиняється в тому прядиві, пряде, й пір'я з неї сиплеться – займається здоровими цурками і зразу гасне. Пряде – і стіни стікають у сіни, мов сіно ворушить корова рогом. Цінна корова. Червона. Червова. Рогата. Підступна і м'яка – м'який живіт і повне вим'я. У неї пружне молоко, що пахне зимою й колядниками» [1].

Баба поступово втрачає фізичні характеристики, знеособлюється, не бачить себе в дзеркалі. Але смерть загострює її внутрішній зір, вона бачить, що «на стінах проступає давнє кров'яне узороччя» [1] – символ крові роду, крові народження і крові вмирання, який прочитати може тільки баба, забравши цю таємницю з собою в засвіти. Баба має визначений вік звичайного сільського життя, яке вимірюється роботою, триває саме завдяки роботі: «Вона ще в силі вилізти на горище й порахувати сім вінків цибулі, як ті сім віків, що вона прожила: один – у череві, один – у колісці, один – у піску, один – коло груші, один – у любові, один – у тузі, а один – проти неба» [1]. Знає вона й те, що не буде восьмого віку, тому припиняє прясти, лягає спати, засинає, склавши руки на грудях. Разом із бабою помирає у хліву й вівця, тому більше не буде ні вовни, ні ниток.

Образ баби – універсальний, навколо нього вибудовується система «кодів», а розшифрувати їх читач має самостійно: це й червона пір'їна, що залишилася на лаві разом зі жменю попелу, і зозуляста курка, що її баба має встигнути погодувати, аби та знесла останнє золоте яйце (модель нового світу), а потім злетіла на цямрину криниці, заснула й утопилася в ній, як колись утопилася стара зозуля, «хитра й велика, як церква» [1]. Ці символи не потребують однозначного потрактування,



адже невідомо, чи встигла баба погодувати курку, чи встигла дати початок новому світові, обірвавши свою нитку; можемо з певністю засвідчити тільки міфологічний синтез реального й містичного, який, очевидно, і є основним художнім завданням автора.

Вітаїстична сила смерті у творчості С. Осоки – естетичний парадокс. Його ліричний герой часто перебуває у стані емоційної напруги, і передчуття смерті чи «зіткнення» з нею провокують новий вибух енергії, який забезпечує катарсис. Ліричний герой почасти переживає «очищення смертю», втрату власної сутності задля сутності вищої (наприклад, шлях наближення до трансцендентного образу Мадонни через втрату себе): «Впусти її – у свій ослаблений тон, / у перемерзлу прозелень суглобів, / в журбу і страх, в несилу і випробу / хай ллється кармазиновий потоп. / І ти узриєш із п'ятми, із гробу / всього себе в пелюстятній утробі – / того, який без Неї ще ніхто...» [4, 44].

Художній світ С. Осоки – міфологічний за внутрішньою організацією, про що свідчать і спосіб «зчеплення» художніх одиниць, і багатоплановість метафор, і взаємозв'язок мотивів. Світ, у якому перебуває ліричний герой, функціонує за законами універсальної метафори, тому важко (та й чи потрібно) ділити його на окремі складники: «ми стоятимемо поза своїми тіннями / поза вільхами і духами на всі галяви / ми побачимо щезання землі / хвилі часу нас битимуть по щоках / і накосять вітру / щоби пересіяти кожну стежку до волосини / щоб голова твоя оздоблена осінню / не шукала того освітлення / де сприсяє невагома гілка / і стає рівна всевишній руці» [4, 8].

Отже, письменник інтерпретує міфологічний матеріал у новому художньому контексті, не трансформує, не пародіює його, а зберігає міцні зв'язки з первісним світовідчуттям. Потужним міфологічним маркером у С. Осоки є образ села – складне архетипно-міфологічне утворення, площина часу й простору, куди автор повертає реципієнта як до втраченого «раю»: «село ласкаве там червоні лиця / на кухвайках там сиві рукави / а ми хто ми розкаяні провидці / чи може ми заблукані волхви» [4, 95]. Село «розпадається» на багато образних утворень, доростає до рівня міфу як культурної універсалії, визначає буття всіх художніх одиниць і зв'язків між ними, користується власною мовою (діалектизми, просторічні слова, архаїзми тощо), тотожне саме собі, і по-

рушити цю тотожність не може навіть автор. Виділимо рівні презентування образу села.

1. Топоси, рослинний і тваринний світ. Характерним для творчості С. Осоки є топос саду. Його архетипно-міфологічний характер розкривається по-різному: від цілісного розуміння саду як простору до окремого дерева як його частини. Сад – міфологічна площина, обмін смислами, культурним досвідом попередніх епох із читачем: «у саду гесперид / я знав що ти любиш мене / але сама твоя глибина / і твого плаття пісня / більше мене не знають» [1] або: «я не прийду не руш мене / я зараз давній і непевний / мені випростується з вени / гілля божественних пісней» [4, 29]. Образ дерева також набуває сакрального значення, хоч воно не завжди може бути деревом «окультуреним». Так, ліричний герой С. Осоки пливе «крізь яблуню що світить» [4, 27], а Бог тут порівнюється з дубом і «слова нечуті і не ті / роями випускає з дупел» [4, 29].

Цікавим є образ поля – міфологічно-лірична площина, у якій розчиняється герой: «де вижаті поля / тебе до себе приймуть / півоберту – на гнів / півоберту – на гріх / душа як немовля / розплачеться в обіймах / і не захоче слів / бо знає все без них» [1]. Іноді образ поля подається більш чуттєво (як рілля, земля, що плодоносить, жінка) і, відповідно, теж вимагає розчинення, зникнення героя: «й коли ми із поля побачимо стежку і другу / як вітер пом'якне і шкірі захочеться вітру / нас птаство розбудить і хмару простеле над нами / ми хмарою навзак укриємо стомлені ноги / несила підійде із нашого серця напитись / ми будемо їй ми зостанемось між полями / водою травою грудками з-під чорного плуга» [4, 32]. Рослини і тварини (ожина, шовковиця, терен, полин, любисток, корова, коза, ягниця, кінь, віл) часто набувають у художньому світі Сергія Осоки сакрально-тотемного чи символічного значення, їх образи вимальовуються чітко й колоритно, вони олюднені відповідно до міфологічного світосприйняття (а заголовки деяких новел прямо вказують на це: «Параска, коровина мати», «Баба з козами», «Сім пісень до шовковиці»).

2. Процеси. Оскільки міф – це дія, обряд, ритуал, продовження священного в буденному через постійну повторюваність, ліричний герой часто бере участь чи перебуває в контексті процесів, пов'язаних із сільським життям: порання на городі, риболовля, водіння коней

на водопій, приготування певних страв тощо. Ці буденні дії містифікуються, часто співвідносяться з природними стихіями. Наприклад, архетип води актуалізується через образ шуки (відповідно, риболовля – позачасова містерія): «Жирує щука. Міниться вода, / а голий час далеко в човні мерзне, / і гонять бриж його криваві весла, / стихаючи незмісно у слідах / утоплених, загублених, усіх, / кому навіки суджено зостатись / у невідомих водяних кагатах, / де голий час крижинкою затих» [4, 94]. Синтез водяної та небесної площин помічаємо в такому уривку: «я спати ляжу і мені присниться / тонкої річки потаємна затінь / де з лепехою причаївся місяць / і кинув зірку в мій порожній ятір» [4, 89]. Мотив «полювання на рибу» та архетип води яскраво презентовані й у прозі (новели «Ятері», «Максим», «За течією»). А квашення помідорів як містичне дійство зі скрупульозною реалістичністю описане у «Баладі про квашені помідори».

3. Освоєний простір (двір, хата). Чи не найповніше взаємозалежність буденного й сакрального демонструють образи двору та хати з усім «внутрішнім» начинням. І двір, і хата – частини втраченого «раю», ідеального світу міфологічної гармонії людини зі створеним нею простором, до якого героєві залишилося тільки прагнути: «приходьте до мене коли я вернуся з вирію / будемо купати хату а тоді розчешемо / будемо голубити стару соломку з остюками / яка торік колола ноги а тепер лоскоче» [4, 83]. Символічними стають окремі частини хати чи двору: «Ба навіть там, де вже не можна бути, / де вже немає вікон і дверей, / лисицею прикинулася цикута – / іржаве серце кігтикком дере...» [1]. Тут бачимо розрив міфологічної реальності, зникнення поза- і безчасовості; власне, весь міфосвіт С. Осоки –

то радше минуле, ніж реальне, міф, змінений під впливом лінійного часу, міф, у якому насправді вічна тільки пам'ять.

Отже, можемо визначити основні функції художнього міфу Сергія Осоки відповідно до аспектів міфу, окреслених М. Еліаде: міф є сказанням істинним і сакральним, міф стосується творення; пізнаючи міф, людина пізнає походження речей ритуально чи обрядово, міф «проживається» аудиторією, яка захоплена священністю реактуалізованих подій [6]. Герой Сергія Осоки створює власний міф через інтерпретацію й сакралізацію архетипно-міфологічних констант смерті, жіночих образів, села, рослин, тварин, природних стихій, предметів побуту і побутових процесів, щоразу «переживаючи» кожен міфологічний одиницю. Інтерпретуючи міфологічні образи й мотиви, автор створює художній світ, який функціонує за загальними законами міфу (циклічність, синтетичність, містична співпричетність речей, явищ, процесів тощо), але його герой – маргінальний, перебуває на межі циклічного й лінійного часів, зв'язок між якими йому допомагає тримати тільки пам'ять.

#### Список використаних джерел

1. Голос мисливця : блог Сергія Осоки [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://osoka80.blogspot.com>.
2. Зборовська Н.В. Психологічний аналіз літературознавство : посіб. / Н. В. Зборовська. — К. : Академвидав, 2003.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995.
4. Осока С. Небесна падалиця : поезія / Сергій Осока. — Львів : Вид-во Старого Лева, 2015.
5. Турган О. Д. До проблеми шляхів міфологізації літератури [Електронний ресурс] / О. Д. Турган. — Режим доступу : <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/2179.pdf>.
6. Элиаде М. Аспекты мифа [Электронный ресурс] / М. Элиаде. — Режим доступа : <http://knigosite.ru/read/27826-aspekty-mifa-eliademircha.html>.

**М. SVALOVA**  
*Poltava*

#### MYTHOLOGICAL MARKERS OF THE ARTISTIC WORLD OF SERHII OSOKA

*The proposed article is an attempt to analyze mythological markers of the creativity of Serhii Osoka. Researcher determined that the author uses the principle of interpretation of mythological images and motifs without breaking the general regularities of functioning of myth. The main mythological images – image of death, image of old women, images of village, garden (tree), field, hut, yard, images of animals – are singled out. Author founded out that the writer mystifies domestic processes associated with rural life, often correlating them with natural environment.*

*Key words: myth, archetype, motif, interpretation, image of death, image of village, image of garden, images of plants and animals, hut and yard.*

**М. И. СВАЛОВА**  
г. Полтава

### МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА СЕРГЕЯ ОСОКИ

*Осуществлена попытка анализа мифологических маркеров в художественном мире Сергея Осоки. Определено, что автор использует принцип интерпретации мифологических образов и мотивов, не нарушая общих закономерностей функционирования мифа. Выделены основные мифологические образы – смерти, бабы (актуализация архетипа Великой Матери), образы села, сада (деревя), поля, дома, двора, образы животных. Установлено, что писатель мистифицирует бытовые процессы, связанные с сельской жизнью, часто соотнося их с природными стихиями.*

*Ключевые слова: миф, архетип, мотив, интерпретация, образ смерти, образ села, образ сада, образы растений и животных, дома и двора.*

Стаття надійшла до редколегії 24.03.2015 р.

УДК 821.161.2:231.75 Маланюк

**К. В. СЕМЧЕНКО**

м. Миколаїв

katia\_semchenko@ukr.net

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНОГО ЖАНРУ АПОКАЛІПТИКИ В ПОЕЗІЯХ Є. МАЛАНЮКА

*У статті досліджується специфіка біблійного жанру апокаліптики у поезіях Є. Маланюка, особливості суб'єктивного трактування поетом християнських принципів. Акцент робиться на осмисленні трагізму долі українського народу та стану людської душі на зламі епохи у поезіях митця.*

*Ключові слова: біблійні мотиви, апокаліптика, екзистенційні проблеми.*

Звернення літератури перших десятиріч ХХ століття до жанру апокаліптики зумовлювалося очікуванням історичних катастроф, подіями революції та кризи європейської культури, які були чіткими ознаками кінця світу. У творчості П. Тичини, Т. Осьмачки, О. Стефановича, Б.-І. Антонича, Є. Маланюка потрактовано апокаліптичну тематику в релігійно-філософському ракурсі, де апокаліпсис слугує тільки рамкою, в яку вміщувалася ідея про вибух, порушення всіх життєвих устоїв.

Наразі апокаліптику як жанр, що використовував у творчості Є. Маланюк, не досліджено. Розвідки науковців стосуються, насамперед, апокаліптичних мотивів. Наприклад, О. Астаф'єв у праці «Апокаліпсис Євгена Маланюка» витоки катастрофізму пов'язує із загальним настроєм, що витав у повітрі Польщі між двома війнами та впливом Освальда Шпенглера і Хосе Ортеги-і-Гассета [1]. І. Насмінчук розглядає релігієсофські мотиви лірики як неокласичні грані стилю митця. Дослідник називає апокаліпсис «домінантним метафізичним концептом поетичних творів Є. Маланюка» [6]. Звертаючись до теми життя і смерті, пошуку феномена безсмертя у творчості

Є. Маланюка І. Васишин по-філософськи осмислює втрату надій, трагедію української державності як особисту трагедію митця. Дослідник зазначає, що ці проблеми гіперболізуються до світових, космічних масштабів [3]. Катастрофічні мотиви у творчості Є. Маланюка досліджувала Е. Циховська, яка акцентувала увагу на тому, що провину за негаразди свого народу автор покладає на особистість українця, через ментальну рису характеру – покірність [8].

Метою нашої статті є дослідження біблійного жанру апокаліптики в творчій інтерпретації ліриці Є. Маланюка.

Особливу роль у поетичній системі Маланюка відіграють жанри, що походять із Біблії: молитва, євангеліє, псалми, посланіє. Важливе місце у ліриці поета належить ще одному біблійному жанру, який має назву «апокаліптика». Назва жанру, про який піде мова, походить від «Апокаліпсис», що є найменуванням останньої книги Біблії, яка містить пророцтва про кінець світу, друге пришествя Христа та суд. Про жанровий різновид апокаліптичної літератури можна говорити раніше, ніж був написаний власне Апокаліпсис. Те, що

передбачається у Старому Заповіті є початком тих пророцтв, які, насправді, логічно завершуються в останній книзі Біблії. Так, апокаліптичними вважаються книги Даниїла, Єзекіїля, а також певні уривки, що співвідносяться з апокаліптичним жанром, книг Ісаї, Наума, Єремії, Йоїла, Захарія. У центрі апокаліптики – колізії «добро-зло», «мир-війна», «духовна чистота-аморальність». Важливе місце належить «духовній таємниці буття» [4], яка закодована в образи-символи (тера-томорфні істоти, ангели, серафими, херувими), алегоричні картини видінь і пророцтв, символіку образів і чисел, есхатологічні мотиви.

Інтерпретація Книги Апокаліпсису є надзвичайно складною, адже вимагає від інтерпретатора знань з історичних, культурних та релігійних реалій часу, а також текстуально-го, інтертекстуального та екстратекстуального контекстів [4]. Крім того розуміння пророчої літератури можливе лише тоді, коли до уваги береться цілком уся Біблія, адже апокаліптика є так званим ключем до розуміння алегоричних картин. Родову приналежність Апокаліпсису визначити практично неможливо тому, що він є синтезованою формою прозових, поетичних та драматичних текстів.

Аналізуючи твори Є. Маланюка, з'ясовано, що до жанру апокаліптики належать поезії «Tertia vigilia» (1933), «Напередодні» (1939) (збірка «Перстень Полікрата» (1939)), «Вечір» (1923), «Зловісне» (1924) (збірка «Стилет і стилос» (1925)), «Візія» (1933) (збірка «Земна Мадонна» (1934)).

У поезії «Tertia vigilia» (1933) митець намагається передати стан рідної землі у скрутні часи, які називає «не з мармуру – з гіпсу». Поезія складається з трьох частин: у першій висловлюється протест ліричного героя проти пануючого життя: «вже досить справ щоденних, гри...», у другій частині описується занепад України. На споконвічність нещасного становища батьківщини автор натякає у рядках: «Тне вітер Старого Завіту, / Рве вітер Апокаліпсис». Поет вбачає безвихідь долі України. Він говорить про настання незвичайної війни, де змагаються потойбічні сили: «Надходять суворі фаланги: / Ліворуч племна Синаю, / Праворуч – з мечем архангел». Згадка поета про вітер апокаліпси і меч архангела, найперше, відсилають нас до біблійної

апокаліптики. Застосовуючи біблійні мотиви таким чином, поет вказує на декаданс, який настає в Україні, і де рай не настане, оскільки небесні сили перешкоджають. За допомогою алегорії розкривається споконвічна проблема українського народу – його страждання у лещатах ворогів. Використовуючи евфемізм: «А в кармазинах варвар низькочолий / Ген Цезаря незграбно удає» поет натякає на те, хто є цим ворогом. Третя частина поезії висвітлює надію ліричного героя на краще майбутнє, яке настане після закінчення бурхливих подій в Україні: «Чи чужина не скінчиться ніколи? / Ні, чую, бачу – родиться, встає...». Назва поезії перекладається як третя стража. Якщо звернутися до Біблії, то у євреїв ніч ділилася на три стражі (третя – ранкова). Мотив стражі у Біблії частіш за все вживається з метою зображення приходу Месії і готовності до цього людей: «Блаженні раби ті, що пан, коли прийде, то знайде, що пильнують вони! Поправді кажу вам: підпережеться він і їх посадить, і, підійшовши, буде їм послуговувати. І коли прийде о другій чи прийде о третій сторожі, та знайде так само, блаженні вони!» (Луки 12: 37–38). У Є. Маланюка мотив стражі модифікується. Поет акцентує увагу на протиставленні чужина – рідна земля. Краще настане, коли «... карою здригнеться спраглий степ / У третю стражу світової ночі» [5, 93–94]. Тобто, образ третьої стражі знаходиться поряд з мотивом кари. Таким чином у Є. Маланюка у третю стражу приходять не Месія, а кара.

Уста ліричного героя у поезії «Вечір» (1923) «кричать анатему епохам» (анатема (анафема) – велике прокляття). Чим пояснити таку поведінку? А тим, що світ, у якому живе ліричний герой не є принагідним для нормального існування. Тут панує тьма, криваві хмари, похоронний марш. Ліричний герой висловлює свій протест проти поганських богів: «О, Сонце, отче злої тварі, / Даремна кров твоїх офір/ Перунові й прадавній ярі!» [5, 6–7]. Його страждання применшує «диригент-Бог», який «заглуша сліпий простор».

У поезії «Напередодні» (1939) видозміна жанру спостерігається на рівні ідейного спрямування. Для твору характерні мотиви як страшного суду, так і пришестя та судді. Але апокаліпсис настає тільки у Європі: «Тільки сурми Останнього Суду по дивній Європі /

Просурмлять свій – від краю до краю – розлючений клич» [5, 104–105]. Ліричний герой знаходиться у стані боязні перед «апокаліптичною тишею». Він занепокоєний зустріччю з Господом. Проведемо паралелі – у Біблії: «...Бог, згідно з своїм благовістям, буде судити таємні речі людей через Ісуса Христа» (Рим. 2: 16), і у Є. Маланюка: «О, той жах нищительної чести – / Глянуть в вічні очі Судії, / Що осліплять пломенем пришестья / І пропалять помисли мої». Настрій героя оприявнюється за допомогою уособлення (сліпа нагота, оголене церво) та епітетів (гострий крик, пустинне небо, нищительна честь).

У поезії «Зловісне» (1924) простежуються апокаліптичні образи буряного заходу, крові літер, світу, що почорніє, пожеж, сліпого безмежжя, мертвого неба. Автор створює картину кінця світу, моторошність якої посилюється завдяки алітерації «р»: «Знов захід буряний. Недобрий. / Знов пророкує кров'ю літер, / Що ми загинем, яко обри, / Що буде степ, руїна й вітер» [5, 5–6]. Вказівкою на те, що Є. Маланюк має на увазі долю України, є згадка про нового Нестора Літописця: «Сузір'ям скаже Бог вознести / У мертвім небі пентограмму, / Й новий про це напише Нестор / В самотній катакомбі храму». На нашу думку, тут можна провести паралель з Апостолом Іваном, автором Апокаліпсису, що будучи пророком, отримав від Бога видіння про кінець світу («Одкровення Ісуса Христа, котре дав Йому Бог, аби показати слугам Своїм, що невдовзі статися має. І Він показав, пославши його через Ангела Свого служникові Своему Іванові, котрий засвідчував Слово Боже і свідчення Ісуса Христа, і що він бачив»). В поезії Є. Маланюка творі спостерігаються вкраплення і з грецької міфології: «Що тільки віщій свист Сібіллі / Лунатиме в сліпім безмежжі». Сібілла – теж порочиця, яка передбачала найчастіше біди. Апокаліптичні мотиви Біблії у поезії переплітаються з міфологічними.

Поезія «Візія» (1933) містить пророцтво про Страшний Суд. У творі можна спостерігати спільне з текстом Святого Письма. Порівняймо: «Чи ж почую, як щоденний галас / Перетне архангельська сурма? / Обагриться небосхил криваво, / Розчахнеться димна височінь / І велике мовчання, як слава, / Людське серце візьме на мечі. / Літаки закрутяться,

мов листя, / Башти захитаються й падуть. / Десь зі сходу, з-поза передмістя / Білим сонцем стане Страшний Суд. / І душа без стін і без одєжі / Встане перед карою Руки. / ... Тільки вітер в Книзі Спостережень / Перелистуватиме віки» [5, 47–48] і «...сім анголів... приготувалися сурмити...», «...з диму на землю вийшла сарана», «...І розгорнулися книги, і розгорнулася інша книга, – то книга життя. І суджено мертвих, як написано в книгах, за вчинками їхніми» [2]. Архангельська сурма, сарана (що символізує літаки), Книга Життя (у поезії – Книга Спостережень) є прямими аналогами біблійних символів, що застосовуються для передбачення подій в Україні перед настанням кращого життя.

Отже, творчо осмислюючи трагізм долі українського народу та стану людської душі на зламі епохи, Є. Маланюк послуговується біблійним жанром апокаліптики. Християнські принципи поетом трактуються суб'єктивно. Найчастіше вони слугують тлом, на основі якого розглядаються національні та екзистенційні проблеми. У цілому, в авторській картині світу домінують концепти, мотиви й колізії біблійної моделі.

#### Список використаних джерел

1. Астаф'єв О. Апокаліпис Євгена Маланюка / Олександр Астаф'єв // Ніжинський держ. педагогічний ін-т ім. М. Гоголя. — Ніжин, 1997. — 30 с.
2. Біблія або книги Святого Письма Старого та Нового заповіту. — К.: Укр. Бібл. Тов., 2002. — 1375 с.
3. Васишин І. Життя — смерть — безсмертя: екзистенціальний дискурс у філософській ліриці Є. Маланюка / Ігор Васишин // Слово і час. — 2007. — № 11. — С. 3—13.
4. Лановик З. Біблійна герменевтика: становлення, методологія (символіко-алегоричний аспект літературознавчого дискурсу) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» // З. Б. Лановик. — К., 2006. — 42 с.
5. Маланюк Є. Поезії в одному томі / Євген Маланюк // Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Т. Шевченка в Америці. — 1954. — 167 с.
6. Насмінчук І. Релігієсофські мотиви лірики Є. Маланюка як вияв неокласичної грані стилю поета / Ірина Насмінчук // Наукові праці / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка. — Кам'янець-Подільський, 2009. — Вип. 19. — С. 31—33.
7. Неврлий М. Празька поетична школа / Микола Неврлий // Муза любові й боротьби: Українська поезія празької школи. — К.: Український письменник, 1995. — С. 3—19.
8. Циховська Е. Катастрофічні мотиви у творчості Є. Маланюка і Ю. Лободовського / Елліна Циховська // Слово і час. — 2008. — № 2. — С. 8—12.

**K. SEMCHENKO**  
Mykolaiv

### INTERPRETATION OF APOCALYPSE BIBLICAL GENRE IN POETRY OF E.MALANYUK

*This article investigates the specifics of apocalypse biblical genre in poetry of E. Malanyuk, features of poets subjective interpretation of Christian principles. The emphasis is on understanding of the tragic fate of the Ukrainian nation and the state of the human soul at the turn of the era in poetry of the artist.*

*Key words: biblical reasons, apocalypse, existential problems.*

**Е. В. СЕМЧЕНКО**  
г. Николаев

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛЕЙСЬКОГО ЖАНРУ АПОКАЛІПТИКИ В ПОЕЗІЯХ Е.МАЛАНЮКА

*В статті досліджується специфіка біблейського жанру апокаліптики в стихах Е. Маланюка, особливо-сти суб'єктивної трактовки поетом християнських принципів. Акцент робиться на осмисленні трагічної судби українського народу і стані людської душі на рубежі епохи в стихах поета.*

*Ключевые слова: біблейські мотиви, апокаліптика, екзистенціальні проблеми.*

*Стаття надійшла до редколегії 3.04.2015 р.*

УДК 821.133.1–31.09'06

**И. С. СЕРГЕЕВА**

г. Харьков

i.sergeeva2008@mail.ru

## СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ «ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ» НИКОЛЯ ВАНЬЕ

*Система персонажей романа включает в себя не только персонажей-людей, но и мир живой и неживой природы. С персонажами-людьми уравнены в правах персонажи-волки и Природа. Благодаря такой структуре автор имеет возможность передать мироустройство народов Севера. Построение системы персонажей на основе их принадлежности к той или иной ценностной ориентации проявляет и заостряет цивилизационный конфликт современного, основанного на культе денег и потребления, и традиционного эвенского миров.*

*Ключевые слова: система персонажей, конфликт цивилизаций, ценностная ориентация.*

Николя Ванье – французский общественный деятель, путешественник, исследователь и популяризатор традиционных устоев жизни коренных народов Севера. В его послужном списке – многочисленные санные экспедиции на север Европы, России, США и Канады. На основе своих путешествий Николай Ванье снял около десятка фильмов и написал около трех десятков книг [1]. В последние годы появились переводы его романов на русский язык: в 2011 году издан «Loup» (в переводе – «Остаться в живых»), а в 2013 – «Belle et Sébastien» – «Белль и Себастьян». За свою общественную деятельность Николай Ванье удостоен Ордена Почетного Легиона и премии Prix André-de-Saint-Sauveur [6], а его книга «Le Chant du grand Nord» – французской литературной премии Prix Maurice-Genevoix [7].

Роман «Остаться в живых» (1998 г.), по словам самого Ванье, – «дань уважения эвенско-

му народу» [4], с которым исследователь неоднократно встречался в своих экспедициях. На основе романа снят фильм «Волк» («Loup», 2009), показанный в рамках Каннского фестиваля и удостоенный Earth Grand Prix на Международном Токийском кинофестивале [4], а также создан комикс – жанр, весьма популярный во Франции. Действие романа происходит в России, в районе Верхоянского хребта. В основе произведения – приключения эвенского юноши Алексея, наперекор традициям предков заведшего дружбу с волками и выгнанного из общины, который в изгнании сталкивается с представителями современного мира и пытается защитить свою землю и свой народ от их вмешательства.

Тема книги, центральная в творчестве Ванье, – цивилизационный конфликт между современным миром и коренными народами Севера, сохраняющими традиционный уклад

жизни, – является тем более **актуальной**, что исчезновение народов Крайнего Севера, как и других этносов, пытающихся сохранить свою культуру нетронутой, в настоящее время является глобальным трендом, а потому ее художественное осмысление заслуживает научного исследования. Все аспекты деятельности Ванье регулярно освещаются в европейском медиапространстве (печатными изданиями «Paris Match», «Le Figaro», «le Nouvel Observateur», «L'Express», «Le Matin» и др.), телеканалами TV5, RTL, «France 1» и пр. Кроме того, материалы об экспедициях Ванье, его книги и фильмы активно и всесторонне используются французскими педагогами, положительно оценившими вклад писателя в воспитание молодого поколения [3; 5; 9 и др.]. Вместе с тем, нами была найдена лишь одна небольшая работа, посвященная литературоведческому анализу творчества Николая Ванье, выполненная французской поэтессой и драматургом Катрин Рео-Кросние [8]. Поэтому **цель** настоящей статьи – исследовать взаимосвязь системы персонажей романа «Остаться в живых» с его главной проблемой – конфликтом современной и традиционной эвенской цивилизаций.

Основные персонажные группы.

В центре романа изображен Сергей, молодой эвен, сын главы общины. Автор показывает Сергея в два его возрастных периода – первая глава фокусируется на эпизоде, когда пятилетний Сергей в обществе своего отца Николая, хранителя стада, становится свидетелем того, как волки зарезают оленя. Этот эпизод подан в восприятии Николая: видя, как волк и сын смотрят в глаза друг другу, отец угадывает необъяснимое ему взаимопонимание между мальчиком и хищником, и это шокирует оленевода.

Следующая глава показывает Сергея пятнадцатилетним, в возрасте достижения зрелости у эвенов. Автор отмечает, что мальчик стал гордостью родителей; далее его внешность и характер описываются с точки зрения его отца. К достоинствам Сергея Николай относит его качества умелого охотника, следопыта и оленевода. Отцу также импонируют чистосердечность, щедрость, выдержка и смелость сына. В то же время, недостатками сына Николай считает его простодушие и упрямст-

во. Совокупность положительных качеств Сергея позволяет общине избрать его хранителем стада оленей – самого дорогого, что есть у эвенов.

В начале романа Сергей вписывается в группу персонажей, которых можно условно назвать эвенами. К этой группе относятся его невеста Настасья, а также члены общины – родители Николай и Анадья, товарищи Владимир и Алексей – молодые люди, с которыми его связывают, скорее, конкурентные отношения, шаман Муюк и другие. Поскольку община, к которой принадлежит Сергей, состоит из оленеводов и ведет традиционный для эвенов кочевой образ жизни, в ней сохраняются традиционные уклад, отношения отцов и детей, связи между соплеменниками, – очень тесные, – строго регламентированы и строятся на основе ценностей, не меняющихся на протяжении веков. К таковым относятся уважение и беспрекословное подчинение молодых воле старших, честность, ответственность, преобладание интересов общины над личными, верность данному слову и долгу, сдержанность, жизнь по законам природы и в гармонии с ней, бережное отношение к окружающей среде – в том числе, сознательное ограничение потребления сугубо необходимым, скромность, гостеприимство. Эти и другие принципы существования индивида и общины строго соблюдаются, так как, в конечном итоге, от них зависит выживание – как индивидуальное, так и коллективное. Соответственно, персонажам этой группы свойственны сплоченность, соблюдение иерархии (в эвенском ее варианте), самодисциплина, объединение вокруг присущих им моральных ценностей, привязанность к своей земле и образу жизни.

Ко второй группе персонажей-людей относятся «незванные гости» из внешнего по отношению к эвенам мира – вторгающиеся в их земли представители современной цивилизации. В данном случае это любители экзотической охоты, обеспеченные немцы, их русский сопровождающий – пилот Астров, переводчица Оксана, а затем – нелегальные лесорубы во главе со Степаном. И немцы, и русские, и Оксана-эвенка, дочь главы соседней общины, после его смерти переехавшая в Якутск и принявшая царящие там нравы, несмотря на

столь разные национальности, происхождение, социальный статус едины в одном: в исповедуемых ими ценностях, объединяющих в одну группу. Конфликтность двух систем ценностей акцентуируется тем, что практически все, связанное с группой «незваных гостей», подается через восприятие Сергея. Именно через эвенское восприятие преподносится деятельность этой группы персонажей, ради забавы отстреливающей огромное количество местных животных и таким образом нарушающей экологический баланс края, ставя под угрозу существование местной экосистемы и эвенских общин. Усиливает эффект чуждости столкнувшихся цивилизаций и то, что общение Сергея с европейскими гостями также передается именно через восприятие молодого эвена.

«Незваные гости» отличаются крайним индивидуализмом, эгоцентризмом, сосредоточенностью на личных интересах, готовностью претупить любые моральные и законодательные границы ради достижения своих целей (будь то личное обогащение или получение острых ощущений), пренебрежением к остальным людям и природе, культом потребления. В отличие от представителей двух других групп одушевленных персонажей (эвенов и волков), «незваные гости», благодаря наличию у них высокотехнологичных продуктов и денег, считают себя не зависимыми от природных факторов, возвышающимися над ними. Действительно, в стандартной обстановке они находятся в выигрышном положении и по отношению к живой и неживой природе, и к эвенам, чем постоянно злоупотребляют. Однако сюжет организован таким образом, что кризисная ситуация (крушение вертолета) показывает всю иллюзорность их доминирования, и Астров, оставшись один на один с Севером, шаг за шагом понимает, насколько он слаб и высокомерен и насколько превосходит его Сергей – как в плане выживания в экстремальных условиях, так и в моральном отношении.

Наравне с персонажами-людьми Ванье выводит еще одну группу персонажей – волчью семью, обнаруженную Сергеем в районе места выпаса стада и, вопреки традициям, не уничтоженную им. В отличие от «незваных гостей», волки – и конкретная семья, и волки во-

обще – подаются в романе через мировоззрение Сергея, его товарищей по общине, «незваных гостей» и даже самих волков. Значимость волков в романе проявляется не только в том, что исходя из отношения к ним определяются группы персонажей и движется сюжет произведения, но и в том, что у каждого из членов волчьей семьи есть человеческие имена, данные Сергеем (отец Торок, мать Вулка, волчата Китник, Аннушка, Амуир и Камар), и автор на протяжении романа называет их именно так. Каждый из волков обладает яркой индивидуальностью, для каждого разработан свой характер – и это помимо того, что в романе дается много информации о повадках и образе жизни волков.

Волки в романе наделены системой ценностей, во многом синонимичной ценностям эвенов: у них ярко выражены иерархичность, преданность семье, прочная связь между ее членами и самоограничение в потреблении (автор неоднократно акцентирует тот факт, что волки убивают лишь по необходимости и лишь в тех пределах, в которых это соответствует их жизненным потребностям), им свойственны те же отношения взаимозависимости с природой, что и у эвенов. Более того, в определенный момент наблюдение за «незваными гостями» приводит Сергея к мысли о том, что волки, никогда не убивающие ради забавы, человечнее людей.

Отдельное место в произведении занимает природа. Ванье на протяжении всего романа не забывает о картографии приключений Сергея, точно привязывая их к географии местности, отмечая названия тех мест, о которых идет речь, описывая доминирующие типы ландшафта и их значение в экосистеме, тем самым, давая представление о географии и экологии Якутии. Ванье уделяет много внимания и занимательному описанию образа жизни и повадок тех животных, которые появляются на страницах книги. Так реализуется натуралистический аспект произведения.

С другой стороны, природа в романе играет роль роскошных, завораживающих декораций сюжета, ей посвящены многочисленные живописные описания, в которых неизменно читается преклонение автора, его очарование красотой и величием Севера. Описательный дискурс, посвященный природе,



очень образный, динамичный и в то же время дышащий спокойствием, наполненный зрительными, тактильными и звуковыми ощущениями; он полон жизни, и, в то же время, передает ощущение некоторой дистанцированности и величия. Концептосфера природы в романе включает спокойствие, могущество, дикость (в смысле нетронутости человеком), бесконечность, красоту, величие, холод, тишину.

Природа, как живая, так и то, что принято называть «объектами неживой природы», – типы местности, водоемы, времена года, осадки, климат – наделена дуалистическими свойствами. Для эвенов природа и духи, которые воплощают ее, – это всемогущий источник жизни, способный как согреть, накормить и напоить человека и других существ, так и убить – заморозить, занести снегом, отдать в зубы хищнику, оставить голодным. И если хочешь выжить – надо знать природу, считаться с ее законами. В то же время, при столкновении с незваными гостями – будь то охотники или лесорубы – она теряет свое могущество, превращаясь в набор живых и безжизненных объектов, находящийся в полной зависимости от людей – вернее, от их технологий.

Динамика персонажных групп.

С развитием сюжета отношение к ценностной системе своего народа выделяет Сергея из членов его общины, влияет на его судьбу. В первый раз – когда, привязавшись к семье волков, Сергей нарушил ряд писаных и неписаных законов. Не убив хищников, как это делали эвены испокон веков, герой романа предал свой народ: поставил личные интересы выше коллективных, подверг риску выживание общины, а соврав отцу, еще и обманул главу общины и отказался подчиниться его воле. Серьезность его отхода от системы ценностей общины и нежелание исправиться привели юношу к изгнанию. Впрочем, с ним оставалась его невеста Настасья – до того времени, пока Сергей, встретившись с «незваными гостями», не изменил ей с Оксаной, будучи, к тому же, в нетрезвом состоянии. После этого Настасья, и до того слабо понимавшая Сергея, покинула юношу. Живя наедине с волками, обиженный на общину герой пришел к выводу, что с людьми у него мало общего, и что волки – его настоящая семья.

Однако реакция Сергея на появление «незваных гостей» в полной мере проявляет верность эвена базовым ценностям его народа. Столкновение с охотниками, а затем – с лесорубами показывает Сергею, насколько неотъемлемой частью его сущности является эвенское мировоззрение. Особенно ярко это проявляется в эпизоде с Астровым. Понимая, почему пилот ему неприятен, и даже догадываясь, что, выздоровев, Астров продолжит возить в его край туристов, эвен все равно спасает ему жизнь, при этом, к тому же, неоднократно рискуя своей. И делает это только потому, что бросать людей в крайней нужде не принято у эвенов. В этом смысле показательна – как в плане ценностной системы Сергея, так и в отношении конфликта цивилизаций – сцена прощания Сергея с Астровым. Увидев, что за Астровым прилетел вертолет, Сергей, везший его к ближайшей стоянке людей, молча разворачивается и едет обратно к месту своего изгнания. Увидев это, Астров догоняет его, благодарит, пытается вручить подарки – «как это принято между друзьями». Не приняв их, эвен спокойно отвечает: «Я ведь не твой друг... Я спас тебе жизнь, потому что должен был, вот и все...», – и уезжает [2, 323]. Это и фраза: «У нас, эвенов, слова ничего не стоят. Поступки – вот что важно», – врезаются в память не ожидавшему такого конца долгого и трудного пути Астрову [2, 324].

После данного эпизода Сергей находится в растерянности: шок от встречи с себе подобными усиливает его ощущение, что с волками, живущими по законам природы, у него гораздо больше общего, чем с людьми. В то же время Ванье отмечает, что Сергей «больше не был частью общины, но оставался частью земли, раскинувшей перед ним свои просторы» [2, 324]. Еще одна встреча – с лесорубами, варварски уничтожившими значительную часть леса в районе Верхоянского хребта, заставила Сергея вновь вспомнить о своем народе и обо всем, что ему дорого, и, рискуя жизнью, заставить лесорубов уйти. Но и после этого герой произведения не намерен воссоединиться с родными.

Свою роль в возвращении изгнанника в общину сыграли Астров и Оксана. Тесный контакт с Сергеем, понимание того, что он не

выжил бы без эвена, которого до того считал «отсталой деревенщиной», заставляет пилота провести ревизию своих ценностей и помочь – в пределах его возможностей – северному народу. Узнав, что разъяренный потерей техники, испорченной Сергеем, «черный лесоруб» Степан собирается вернуться с наемниками и завершить начатое, Астров летит к Николаю и рассказывает ему все.

Тут наступает очередь главы общины разобратся в себе. «Для Николая... жизнь всегда была простой и понятной... В этом мире эвен привык следовать установленным предками незыблемым законам. У каждого своя роль, свои обязанности, – в зависимости от того, как распорядилась судьба или решила община. Очень мало было тех, кто сворачивал с проторенного пути. Тех, кого община по какой-либо причине отвергала, было еще меньше. А о таких, кто из разряда изгоев переходил в разряд героев, Николаю вообще слышать не приходилось» [2, 353]. Ситуация, развернувшаяся вокруг Сергея, лишает мир Николая прежней незыблемости, показывает относительность истин, которые он и его народ считали абсолютными. В столь неожиданном положении – да еще и перед лицом угрозы в виде лесорубов – Николай принимает решение вернуть сына и вместе с ним бороться с чужаками.

После того, как эвены при помощи Астрова и Оксаны выдворили «черных лесорубов» со своих земель, наступает следующий этап трансформации их ценностной системы, на этот раз связанный с Оксаной. Общине трудно не только принять, но даже видеть у себя девушку, своим переходом к современной западной манере жизни предавшей свой народ. Еще труднее им это из-за того, что она, фактически, занимается проституцией (феномен, не столько неприемлемый, сколько и недоступный пониманию эвенов), но и потому, что она служит людям, разрушающим ее родной край и тем самым уничтожающим ее народ. Но «поступки важнее слов» – и Николай, понимая, что нельзя слепо следовать традиционным устоям, приглашает Оксану остаться в общине.

Впрочем, не только Николай и, вслед за ним, остальные эвены приходят к таким изменениям в мировоззрении. Оксана, как и Астров, при контакте с эвенами задумывается о смысле собственной жизни, которую до этого

считала нормальной. В разговоре с Николаем девушка говорит о том, что путь, на который она стала, уехав ребенком в Якутск, – это путь в никуда. Она отмечает, что западная цивилизация, принеся ей большую легкость и комфорт в быту по сравнению с жизнью в общине, избаловала – и потом поправляет себя – «изменила» – и ее, и ее систему ценностей. На вопрос Николая о том, счастлива ли она, девушка отвечает: «Не знаю. Я никогда не задавалась таким вопросом... Когда я пытаюсь сравнивать себя с вами, я не чувствую себя счастливой...» [2, 376–377].

Далее Ваньё устами этой эвенки, принявшей ценности современного мира, выражает, наверное, главный меседж своей книги. В его представлении, эвены, оставшиеся свободными и не превратившиеся в рабов мира, основанного на денежных отношениях и на страсти наживы и потребления – несмотря на все сложности своего повседневного существования, живут значительно более полной и настоящей жизнью, чем представители современной цивилизации. «У вас есть богатство, которое стоит дороже всех денег мира, – ваша жизнь... Ваши традиции... Все то, во что вы верите! Берегите все это, защищайте, чего бы это ни стоило... Средство есть только одно – оставайтесь свободными! Только отказавшись изменить свой уклад жизни, вы сохраните свободу» [2, 377]. Отрицательное отношение автора к современной цивилизации проявляется даже в том, как Оксана предупреждает Николая о надвигающихся переменах: «Современный мир, из которого я пришла, уже стучит в вашу дверь... И скоро *откроет ее ударом сапога*» (курсив наш – И. С.) [2, 377]. Впрочем, и изменившаяся, Оксана все же покидает общину и уезжает вместе с Астровым назад в Якутск. Таким образом, восстанавливается пошатнувшаяся группа «незваных гостей»: в нее возвращаются Оксана и Астров, которые, переосмыслив свое существование и пойдя против правил этой группы, все же понимают невозможность перехода из одной ценностной системы в другую.

Начавшиеся с появлением волков, трансформации ценностных систем персонажей книги завершаются с появлением все те же волков. Николай и Сергей вдвоем приезжают посмотреть на высокогорное пастбище, где

находятся их олени, – и вдаль слышат волчий вой. «Твоя вторая семья», – говорит сыну Николай, показывая полное приятие его выбора. И поясняет: «Мы ненавидим волков. Трясемся за сохранность стада. Привыкая бояться, мы перестаем жить... Но в этих горах мы всегда жили вместе – волки и люди. И не волки должны нам сниться в кошмарах, а люди, которые прилетают к нам на вертолетах, люди, с которыми мы встречаемся, когда спускаемся к Машкаа... Эти люди считают себя хозяевами земли... Они нас уничтожат» [2, 382].

С осознанием и принятием новых жизненных условий, и, следовательно, ценностей, замыкается и цикл трансформаций в самой персонажной системе: воссоединяется эвенская группа, и перед лицом наступления незваных гостей, как носителей чуждой и агрессивной ценностной системы, эвены принимают волков, отказываясь от вражды, издавна связывавшей их. Теперь на верхолянские просторы приходит хрупкая гармония – гармония, которой угрожает совсем иной, не зависящий ни от эвенов, ни от волков мир.

Проведенный анализ позволяет прийти к **выводам** о том, что система персонажей в романе «Остаться в живых» строится исходя из принадлежности их к ценностным системам – глобальной, свойственной современному миру, или традиционной эвенской. Переход или не-переход из группы в группу осуществляется путем полной или частичной смены ценностных ориентаций (Сергей, Настасья, Астров, Оксана). Отмеченное устройство приключен-

ческого по форме, богатого в событийном плане романа, когда анализ системы персонажей невозможно провести, не затронув понятия ценностных систем и конфликта цивилизаций, позволяет раскрыть интенциональность автора, погруженного в актуальные проблемы современного мира. В связи с этим, *перспективным* представляется дальнейшее исследование творчества Никола Ванье в аспекте взаимосвязи проблематики и поэтики.

#### Список использованных источников

1. Ванье Н. [Электронный ресурс] / Николай Ванье. — Режим доступа : <http://www.kino-poisk.ru/film/794620>.
2. Ванье Н. Остаться в живых / Николай Ванье ; пер. с фр. Н. Чистюхиной ; предисл. А. Кобеца. — Х. : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга» ; Белгород : Книжный клуб «Клуб Семейного Досуга», 2011. — 384 с.
3. Hoang S. Dossier pédagogique du film Loup [Электронный ресурс] / Sophie Hoang. — Режим доступа : [http://www.echo-fle.org/Portals/1/loup\\_ficheEtudiant.pdf](http://www.echo-fle.org/Portals/1/loup_ficheEtudiant.pdf).
4. Loup : (film) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Loup\\_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Loup_(film)).
5. Peillon V. Bravo à Nicolas Vanier pour son exploit humain et pédagogique en faveur de l'environnement [Электронный ресурс] / Vincent Peillon. — Режим доступа : <http://www.education.gouv.fr/cid77948/bravo-a-nicolas-vanier-pour-son-exploit-humain-et-pedagogique-en-faveur-de-l-environnement.html>.
6. Prix André de Saint-Sauveur [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.academie-sports.com/prix/prix-andre-saint-sauveur>.
7. Prix Maurice Genevoix [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix\\_Maurice\\_Genevoix\\_\(fondé\\_en\\_1985\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_Maurice_Genevoix_(fondé_en_1985)).
8. Reault-Crosnier C. Analyse du livre *Loup* de Nicolas Vanier [Электронный ресурс] / Catherine Reault-Crosnier. — Режим доступа : <http://www.crcro-snier.fr/articles/vanier-loup.htm>.
9. Vanier N. Les dossiers pédagogiques [Электронный ресурс] / Nicolas Vanier. — Режим доступа : [http://www.nicolasvanier.com/petit\\_aventurier/fiches\\_pedagogiques.htm](http://www.nicolasvanier.com/petit_aventurier/fiches_pedagogiques.htm).

**I. SERGIEIEVA**  
*Kharkiv*

#### THE SYSTEM OF CHARACTERS IN THE NOVEL «WOLF» BY NICOLAS VANIER

*The system of characters of the novel includes not only human beings characters, but also the world of live and inanimate nature. All these characters are balanced in their rights. This kind of structure gives to the author the opportunity to transfer the world order of the North people, based on the harmonious relations with the Nature. The structure of the system of characters constructed on belonging to the different values orientation, lets the author show the civilization conflict between the modern, based on a stump money and on the consumerism, and the traditional Even worlds.*

*Key words: the system of characters, the conflict of civilizations, the value system.*

**I. С. СЕРГЕЕВА**  
*м. Харків*

#### СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ «ЗАЛИШИТИСЬ В ЖИВИХ» НІКОЛЯ ВАНЬЄ

*Система персонажів роману містить не тільки персонажів-людей, але й світ живої та неживої природи. З персонажами-людьми зрівнені в правах персонажі-вовки і Природа: завдяки такій структурі автор має змогу краще передати уявлення про світоустрій народів Півночі. Побудова системи персонажів, базованої на їх приналежності до тієї чи іншої ціннісної орієнтації, проявляє й загострює цивілізаційний конфлікт сучасного, заснованого на культурі грошей і споживання, та традиційного евенського світів.*

*Ключові слова: система персонажів, конфлікт цивілізацій, ціннісна орієнтація.*

*Стаття надійшла до редколегії 27.11.2014 р.*

УДК 821.111 – 311. 6. 09

**Н. А. СИЗОНЕНКО**

м. Київ

nsyzonenko@gmail.com

## ЕВОЛЮЦІЯ МОНАРШОГО ОБРАЗУ В ІСТОРІОГРАФІЧНІЙ МЕТАПРОЗІ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ: ВІД «ДЕРЖАВНОГО» ДО «ПРИВАТНОГО» КОРОЛІВСЬКОГО ТІЛА

*У статті досліджується еволюція образу вінценосної особи епохи Ренесансу та вікторіанства у британському історичному романі доби постмодернізму. Метою статті є загальний огляд і аналіз концепту королівської влади та змалювання королівської особи на прикладі певного пласту романістики. «Державне» королівське тіло, репрезентоване в традиційних історичних романах, в історіографічних текстах поступово трансформується у «приватне», переходить в розряд другорядних персонажів.*

*Ключові слова: історіографічна метапроза, король, тіло.*

Постмодерна парадигма з її акцентом на маргінальності, деканонізації, деієрархізації, зміні звичних ідеології та фокалізації позначилася і на змалюванні короля/королеви в історіографічній метапрозі (термін Л. Хатчен) [11]. Такий тип ретроспективної оповіді є варіантом історичного роману доби постмодернізму з наголосом на саморефлексії літератури та історіографії.

Присутність реальних історичних осіб – характерна риса будь-якого історичного роману, прийом, завдяки якому романісти посилюють ефект реальності. Чи не найлегшим варіантом доказу вірогідної історичності є звертання до монаршого образу – адже біографії цих людей чи не найширше висвітлені в історичних розвідках, документах епохи чи спогадах сучасників. В історіографічній метапрозі цей прийом функціонує не менш ефективно, але, з огляду на постмодерну поетику, узвичаєний спосіб зображення історичної особи набуває нового забарвлення або взагалі повністю змінюється.

Письменник починає там, де закінчує історик: історик рухається до фактів, письменник відштовхується від фактів, для нього вони – образ, що виникає на їх основі. Але навіть романісти звертають увагу на різноважливі для них факти: якщо, наприклад, для В. Скотта основним критерієм відбирання епохи для роману «Айвенго» була насиченість доби героями, «...імена котрих здатні привернути загальну увагу» [5, 9], то для Р. Трімейн важливим видається гороскоп датського короля Крістіана IV, особливо передбачення астроло-

га про небезпечний для монарха рік. І тому авторка відбирає оповідний матеріал для роману не згідно з воєнними кампаніями короля чи його політичними справами, а згідно з життєвим циклом, складеним по зорях [6].

Для історіографічної метапрози майже правилом стало вільне поводження з джерелами, відомими фактами та історичними особами. Б. Реїзов потрактує реальну історичну особистість як перешкоду: «Закована у свої документи, вона недостатньо гнучка для роману і тільки заважає оповідачу у його роботі над правдою» [3, 21]. На його думку, реальних персонажів не варто чіпати, а тому любовна лінія зосереджена на вигаданих. Письменники-постмодерністи змальовують історичних персонажів, переносючи акценти з публічного на приватне, історичні події слугують фоном, а любовна лінія набуває другорядного статусу або взагалі зникає. У постмодерністському історичному романі реальна історична постать уведена в уявний контекст з дезорієнтуючим ефектом: «Перевага надається відомим фігурам, з якими у читача пов'язано багато асоціацій і які спроможні викликати сильну реакцію, позитивну чи негативну» [12, 85].

Дослідник постмодернізму Б. Макхейл вважає, що існує певна сукупність реальних об'єктів, індивідів, що використовуються в історичних творах різного жанру – «реалеми». Їхнє існування в історичних творах обмежено **трьома аспектами. Перший** з них – історичні реалеми (люди, події, специфічні об'єкти тощо) можуть бути введені лише за умови, що характеристика, дана ним в тексті, не супере-

чить «офіційній» версії. Ілюзію правдивості ми отримуємо завдяки **другому обмеженню** історичного роману, котрого навіть автори-постмодерністи намагаються дотримуватися. Коло конкретних реалем (люди, події) розширюється до цілої системи реалем, що складають історичну культуру. Як поведінка історичних фігур не може суперечити «офіційному» викладу, так і вся матеріальна культура і менталітет певного періоду не може розходитися з «офіційною» історією [12, 88]. **Третє обмеження**, котре порушують автори постмодерного історичного роману, це обмеження на фантастику: «...історичний роман має бути реалістичним, фантастичний історичний роман – це аномалія» [12, 88]. Сьогоднішні романи насичені фантастикою, магією, «трансісторична вечірка» [12, 17] стала звичним засобом для зібрання в одному часопросторі відомих історичних фігур різних епох.

У контексті проблеми, що аналізується, цікавим видається факт тілесної присутності монаршої особи у псевдоісторичних романах про ренесансну Англію. Тогочасне захоплення вінценосними персонами є відлунням середньовічної впевненості простого смертного в їх божественному походженні, яке коріннями сягає народних уявлень про особливу магічну силу (талан) і «удачливість» короля. Починаючи з XIV ст., його постать освітлюється особливим світлом: він – людина, як і всі інші, і водночас він – уособлення всієї могутності нації, божественної влади, яка існує окремо від простих смертних. Уявлення про її сакральність були незаперечною істиною і на початку Нового часу. Французький історик М. Блок зазначає, що сьогодні нам важко зрозуміти шаленість, з якою люди тієї доби поклонялися королям [1, 483].

Однією з сюжетних ліній квазіісторичних романів, присвячених епосі Ренесансу, стає переосмислений історичний факт чи легенда, які частково відображають «офіційний» культурно-літературний комплекс, пов'язаний з королівською особою. В «Реставрації» Р. Трімейн – це любов Мерівела до короля, в «Якої статі вишня?» Дж. Вінтерсон – страта короля, в «Будинку доктора Ді» П. Акройда – пошуки справедливості у королеви. Звичайно ж, з огляду на постмодерну природу романів, зрозуміло, що ці образи владних осіб презентова-

ні в незвичних для читача ракурсах, в нестандартних, як правило, знижених або навіть фантастичних ситуаціях.

Чи не найповніше королівська присутність відчувається у романі Р. Трімейн «Реставрація», де розповідається про життя королівського ветеринара Роберта Мерівела. Карл II в очах своїх підданих мав той древній магічний «талан»: після страти батька він втратив все, але доля посміхнулася йому. Тому і Мерівел, і Селія безтямно розчиняються в особі короля. Про це почуття до короля батько Селії говорить головному герою: «...якщо король вимагатиме принести нас з матір'ю в жертву, щоб отримати його любов, я впевнено стверджую, що вона це зробить. ... Це почуття, як якась одержимість, як колодязь без дна...» [14, 106–107].

На любов Мерівела до Карла II, яку читач спостерігає упродовж п'яти років, не вплинули ні королівські весільні ігрища, ні позбавлення маєтку, ні монарший гнів. Мерівел продовжує його любити, і єдине, що пригнічує його, так це неможливість бачити короля. Він сам зазначає, що не має пояснення для такого почуття. Це не гомосексуальний потяг, бо обидва неодноразово протягом тексту довели свою чоловічу гетеросексуальну природу. Поцілунок, про який протагоніст і його знайомі довго згадували, означає не що інше як поцілунок сеньйора васалу під час посвячення в рицарі – Ж. Ле Гофф згадує про обряд «osculum» («цілування») або «ore ad os» (поцілунок у вуста) [2, 216]. У романі ця середньовічна церемонія набуває гротескового забарвлення – під регіт оточуючих, випускання газів.

Молодий і веселий двір періоду Реставрації був проекцією образу короля на його придворних. Тому Карл II у романі зображується переважно не під час аудієнцій чи за серйозних обставин. Навпаки, читач споглядає його очима Мерівела за грою в теніс чи під час любовців з коханкою – «державне» королівське тіло набуває рис приватного, особистого. Якщо провести паралелі з романом В. Скотта «Певеріл Пік» [4], сюжет якого відображає події того ж періоду, то помітимо разючу відмінність у змалюванні вінценосної особи. Засновник традиційного історичного роману дозволяє Карлу II переслідувати головну героїню у власному палаці, залицятися до неї, але при цьому зберігає офіційність, декоративність,

статичність владного тіла, це ще «державне» тіло. Р. Трімейн зображує більш людську тілесність – король може пітніти під час фізичних вправ, пристрасно займатися коханням.

У романі Дж. Вінтерсон «Якої статі вишня?» [15] королівська особа як така мало відчутна, переважає портретне зображення Карла I очима головної героїні – здоровенної Собачниці (таке прізвисько вона отримала завдяки своїй роботі – дресувальниця собак). Наголос робиться на страті короля. Ще сильною була впевненість у забороні посягати на щось, що належить королю, тим більше посягнути на саму священну персону монарха, вступити в протиборство з таємничими та загадковими силами, якими він володіє. Голова вважалася священною, осередком найрізноманітніших сил індивідуума, ланцюгом, що пов'язував людину з небом. Тому її відсічення, а тим паче у вінценосної особи, було знаком руйнації встановленого порядку. Авторка залучає гігантшу Собачницю на бік Стюартів, вона приєднується до антипуританського гуртка, і там навчається по-новому розуміти Святе Письмо: око за око, зуб за зуб. Помста за короля набуває тілесного, а не воєнно-політичного забарвлення: 119 очних яблук і більш 2000 зубів страчених пуритан за голову короля.

У романі «Будинок доктора Ді» королівська влада уособлюється в образі Єлизавети I. Вона з'являється в тексті лише в одному розділі під назвою «Місто». Королівська резиденція, описана похмурими кольорами, нагнітання атмосфери відбувається через часте використання слів «страх», «жах» та їхніх похідних. Перше, що сказано про королеву в романі: «Вона тут, – з великим острахом сказав гвардієць, котрий стояв близько до мене» [9, 213]. Ключове слово в цій цитаті – «острах». Прочитаємо далі: «Її величності ніде не було видно, однак я пройшов далі і, пам'ятаючи, що до Єлизавети треба звертатися лише на колінах, я опустився на подушку,... де в тиші й усамітненні виказав найглибшу шанобливість і покірність порожньому трону» [9, 214].

У культурі англійського Ренесансу образ королеви займав значне місце, сформувалася своєрідна народна «регіоцентрична» релігія, поступово трансформована в легенду. Л. Монтроуз пояснює цей феномен через намагання протестантів позбутися культу Діви Марії, що,

як протипагу, породило зародження культу англійської королеви, який сильно розвинувся в 1570-ті роки [13, 33]. Вона була свого роду національним талісманом, що приносить талан. Слабке здоров'я, відсутність нащадка, худе, хирляве тіло наближало її до середньовічних самітниць, їхні тіла не належали їм, а були віддані Богові. Це все лише закріплювало святість Єлизавети як непорочної дівки, а тіло набуло статусу «державного». Російський дослідник В. Шестаков [7, 43–45], простежуючи портретну еволюцію образу Єлизавети, вважає, що спочатку позбавлений зовнішньої схожості, він позначав могутність королівської влади за допомогою таких атрибутів, як корона, держава, скіпетр, мантия, розкішне вбрання. Навіть у портреті з ранньої юності нарочита дорослість підкреслюється книгою (символ знань, тим паче в ті часи, і як результат знань – влади); у принцеси скіпетра не може бути, замість нього – книга в чудових молочно білих руках з довгими нервовими пальцями. Поступово портрет еволюціонував до підкреслення людського образу Єлизавети. Гачкуватий ніс, біла шкіра, руде волосся, маленькі очі, концентрація на обличчі, а не на вбранні – основні акценти майже на всіх полотнах з її зображенням.

Усі ці елементи зазвичай зберігалися і в літературі. Чи не першою, хто порушив канон, була В. Вульф у романі «Орландо». У сцені зустрічі Орландо і Єлизавети I немає жодних стереотипних вузлів: «... він не побачив нічого, окрім її руки в персях, опущеної у воду... Це була рука, яку не забудеш; тонка рука з довгими пальцями, звично скрученими, неначе тримала державу чи скіпетр; нервова рука хворої дратівливої людини; ...рука, котрій досить було лише піднятися, щоб чиясь голова злетіла з плечей; рука, яка ...була прикріплена до тіла, що пахло шафою, де зберігаються хутра в камфорі; і те тіло було вкрите різнобарвною парчею і дорогоцінним камінням; трималося дуже прямо...; жодного разу не здригнулося від тисячі страхів, що мучили його; очі королеви були жовтуваті» [16, 16–17]. Як бачимо, основний акцент зроблено на руці, як на частині тіла і символі влади, саме вінценосне тіло ніби існує окремо.

П. Акройд теж переглядає узвичаєне сприйняття цієї вінценосної жінки на троні:

«Я поспіхом піднявся і, повернувшись, побачив перед собою королеву. Вона була вдягнута в пречудову мантію з пурпурового атласу, гаптовану золотом і розкішно прикрашену каменями..., а голову вінчала золота райська пташка з султаном фіолетового пір'я. Я ще не глянув їй в обличчя, хоча й знав, що її світлий погляд направлений на мене; коли ж я підняв очі, то з жахом і подивом відсахнувся. На її обличчі, розпластавши свої ноги, сидів величезний павук і, здавалося, неначе витягував її дихання» [9, 214]. У цій сцені звична парадність, декоративність, ритуальність королівських аудієнцій перекреслюється похмурістю залу, пишність одягу Єлизавети витісняється у сприйнятті павуком на її обличчі. Не підкреслюється жодна з характерних рис портретного зображення королеви, хіба що згадується мантія, замість корони – райський птах, а не фенікс – емблема реальної історичної королеви, скіпетр, держава – то павук, плетення павутини яким символізує сітку придворних інтриг, у чому Єлизавета була неабияким майстром.

Тогочасна Англія була країною з сильними патріархальними порядками, які дотримувалися на всіх рівнях, окрім найвищого. Королева була особою, фактично наділеною найбільшою владою в суспільстві, де авторитетом виступали лише чоловіки: лорд, батько, хазяїн, вчитель. Чоловіки мали право на майно дружини і, власне кажучи, на неї саму; навіть у такому маргіналізованому осередку, як театр, лише вони були на сцені. Однак королева була тією жінкою, для якої всі чоловіки були вразливими: «Володарка-жінка зневажала саму безсмертну ідею королівської влади [8, 256]». Культ Єлизавети складався з декількох образів: непорочної дівчи, амазонки-захисниці народу та матері, котра опікується добробутом англійців. У романі П. Акройда в зображенні королеви превалує владно-тілесний акцент, при повній відсутності двох інших частин образу – ідеологічний конструкт королеви-матері англійського народу перероджується в жадобу влади абсолютного монарха. Правління Єлизавети наклало відповідний відбиток на психологію англійців. Тому наступні королеви, котрі отримували корону в спадок, були одружені, тобто в очах суспільства, навіть при їхній начебто необмеженій владі, вони не порушували укладів патріархального суспільства.

Правління королеви Вікторії часто порівнюють з елизаветинськими часами, однак у XIX ст. королівський культ базувався лише на одному образі – образі королеви-матері як хранительки сімейного вогнища, котра також опікується загальним добробутом імперії. З огляду на це, цікавим видається факт видимої відсутності вінченосної влади в ретровікторіанській діалогії А. Байетт. Так, пряме посилення на особу королеви зустрічаємо лише в «Морфо Євгенії»: «...життєрадісна Маргарет нешанобливо назвала один мурашник Осборновим гніздом за назвою міста, куди на літо виїжджала королева Вікторія» [10, 78]. В «Ангелі шлюбу» побіжно згадується про смерть чоловіка Вікторії, але його називають в тексті «принц Альберт», уникаючи згадки про саму королеву [10, 175]. У романах існують інші натяки на епоху (атмосфера і уклад маєтку, специфіка взаємовідносин між статями тощо), але концепт королівської влади ледь-ледь бовваніє на загальному тлі доби, що зображується. Можливою причиною є позбавлення короля/ королеви містичності й магичності божественного походження завдяки бурхливому розвитку природничих наук.

Отже, відбувається перегляд концепту королівської влади. Увага переноситься на маргінальних персонажів, які ментально випадають з картини епохи. Тому король / королева виступають другорядними або взагалі епізодичними персонажами, їхнє зображення позбавлене звичної пишності, декоративності, ритуальності, натомість ми бачимо вінченосну особу або в суто приватному ракурсі (причому часто у непривабливому світлі), або в хвилини історичної поразки. Вінченосну особу позбавлено статичності і ритуальності, зображено у зниженому контексті – у відверто еротичній сцені або у момент смерті. «Державне» королівське тіло, репрезентоване в традиційних історичних романах, поступово трансформується у культурний свідомості у «приватне», набувши свого остаточного оформлення в усуненні, майже в повному зникненні на сторінках ретровікторіанських романів.

#### Список використаних джерел

1. Блок М. Короли-чудотворцы: Очерки представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и Англии / Марк Блок ; [пер. с

- фр. В. А. Мильчина]. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. — 712 с.
2. Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / Жак Ле Гофф ; [пер. с фр. С. В. Чистякова, И. Н. Шевченко]. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 326 с. — (Другая история).
  3. Реизов Б. Г. Французский роман XIX века: учеб. пособ. для филол. специальностей ун-тов и ин-тов / Реизов Б. Г. — [3-е изд.]. — М. : Высшая школа, 1977. — 304 с.
  4. Скотт В. Певерил Пик : [роман] / Вальтер Скотт ; [пер. с англ. И. Беккер, Н. Емельяникова] [Электронный ресурс] — Режим доступа : [http://lib.aldebaran.ru/author/skott\\_valter/skott\\_valter\\_peveril\\_pik/skott\\_valter\\_peveril\\_pik.rtf.zip](http://lib.aldebaran.ru/author/skott_valter/skott_valter_peveril_pik/skott_valter_peveril_pik.rtf.zip).
  5. Скотт В. Собрание сочинений в восьми томах / Вальтер Скотт. — М. : «Правда», 1990. — (Библиотека «Огонек»). Том VI : Айвенго : [роман] ; [пер. с англ. Е. Г. Бекетова]. — 463 с.
  6. Трейман Р. Музыка и Тишина : [роман] / Р. Трейман ; [пер. с англ. Н. Шестаков В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер / Шестаков В. П. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. — 188 с.
  7. Эриксон К. Елизавета I / К. Эриксон ; [пер. с англ. Н. А. Анастасьев]. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. — 512 с.
  8. Ackroyd P. The House of Doctor Dee / Peter Ackroyd. — L. : Penguin Books, 1994. — 277 p.
  9. Byatt A. S. Angels & Insects / A. S. Byatt. — L. : Vintage, 1995. — 292 p.
  10. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / Linda Hutcheon. — New York and London : Routledge, 1988. — 268 p.
  11. McHale B. Constructing Postmodernism / Brian McHale. — London and New York : Routledge, 1992. — 342 p.
  12. Montrose L. A. «Shaping Fantasies»: Figuration of Gender and Power in Elizabethan Culture / Louis Adrian Montrose // Representing the English Renaissance. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. — P. 31—64.
  13. Tremain R. Restoration: a Novel of 17-th Century England / Rose Tremain. — N. Y. etc. : Penguin books, 1991. — 371 p.
  14. Winterson J. Sexing the Cherry. — London: Vintage, 2001. — 144 p.
  15. Woolf V. Orlando. A Biography : [a novel] / Virginia Woolf. — Harmondsworth etc. : Penguin books, 2000. — 273 p.

**N. SYZONENKO**  
*Kyiv*

#### **EVOLUTION OF KING'S IMAGE IN BRITISH HISTORIOGRAPHIC METAFICTION: FROM «STATE» TO «PRIVATE» ROYAL BODY**

*The evolution of king's image in Renaissance and Victorian epoch is explored in the texts of British historiographic metafiction. Main goal of the article is analysis of the concept of royal power and monarch's depiction. «State» royal body, represented in traditional historical novels, is transformed into «private» in historiographic metafiction.*

*Key words: historiographic metafiction, king, body.*

**Н. А. СИЗОНЕНКО**  
*г. Киев*

#### **ЭВОЛЮЦИЯ МОНАРШЕГО ОБРАЗА В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЙ МЕТАПРОЗЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ: ОТ «ГОСУДАРСТВЕННОГО» КОРОЛЕВСКОГО ТЕЛА К «ЧАСТНОМУ»**

*В статье исследуется эволюция образа монаршей особы эпохи Ренессанса и викторианства в британском постмодернистском историческом романе. Целью статьи есть общий обзор и анализ концепта королевской власти, изображение королевской особы на примере определенного пласта романистики. «Государственное» королевское тело, представленное в традиционных исторических романах, в историографической метапрозе постепенно трансформируется в «частное».*

*Ключевые слова: историографическая метапроза, король, тело.*

*Стаття надійшла до редколегії 02.03.2015 р.*



УДК 82.09:82-32

**О. В. СИТНИК**

м. Хмельницький

olyasyt1981@rambler.ru

## ОСОБЛИВОСТІ МОВЛЕННЄВОЇ «ПОВЕДІНКИ» ПРОТАГОНІСТА (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

*У статті досліджуються типологічні особливості діалогічного мовлення як одного із засобів психологічної характеристики героїв новелістики В. Фолкнера та М. Хвильового.*

*Ключові слова: діалог, суб'єкт діалогу, мовленнєва характеристика, психоемоційний стан.*

З-поміж усіх засобів літературного психологізму Л. Гінзбург значну роль відводить зовнішньому мовленню героїв. «У прямій мові персонажів, – як наголошує дослідниця, – приховані особливі можливості безпосереднього та особливо правдивого свідчення їх психічних станів. Слово персонажа може стати гранично стислим відображенням його характеру, переживань, свого роду фокусом художнього трактування образу» [4, 332]. Перенесення авторської уваги з дій героя на мовну еманацию його внутрішнього «я», коли людина виявляє себе не стільки у вчинках, скільки в особливостях вербальної комунікації, стає однією з визначальних рис модерністської прози й особливо наочним пунктом зближення В. Фолкнера і М. Хвильового у поетикальному зрізі їх малої прози. Компаративний аналіз зовнішнього мовлення протагоністів малої прози обох письменників як засобу психологічної характеристики і становить мету нашої розвідки.

У зовнішніх мовних проявах персонажів тут превалує діалогічне мовлення, часто вкраплене у цілісну субстанцію суб'єктивних думок, асоціацій, вражень, спогадів, почуттів героя. Діалогічні ситуації, створені обома новелістами, зазвичай передбачають протиставлення «Я» та «Іншого», де акцентується структуротвірна роль «Іншого» у моделюванні психоемоційних реалій «Я», що цілком очевидно узгоджується із основоположною для діалогічної концепції М. Бахтіна думкою, що «тільки у спілкуванні, у взаємовідносинах людини з людиною розкривається «людина в людині», як для інших, так і для самої себе» [1, 434]. Т. Колокольцева також зв'язує процес мовної взаємодії в термінах діалогічних відносин із виявленням внутрішнього світу осо-

бистості: «у більшості випадків діалогічного спілкування здійснюється комунікація «вічна-вічна», що сама по собі створює передумови для саморозкриття кожної мовленнєвої особистості, яка входить у контакт» [5, 13].

На своєрідну варіацію такого прийому натрапляємо у новелі Хвильового «Я (Романтика)», де «я» «главковерха чорного трибуналу» розкривається через спілкування його «співпрацівників» у «чорній справі правосуддя»: доктора Тагабата, дегенерата, Андрюші. Це своєрідні сторожі душі персонажа-оповідача, своєрідні двійники його «я». «Автор створює своєрідну психологічну ситуацію, де виявляє суть кожного героя через діалог» [3, 30] психологічно точно та достовірно:

«Я:

– Діло все. Докторе Тагабат, як ви гадаєте?

Доктор (динамічно):

– Розстрілять!

Андрюша трохи перелякано дивиться на Тагабата й мнеться. Нарешті, тремтячим і певним голосом, каже:

– Я з вами, докторе, не згодний.

– Ви зі мною не згодні? – і грохот хриплого реготу покотився в темні княжі покої.

Я цього реготу чекав. Так завше було. Але й на цей раз здригаюсь і мені здається, що я йду в холодну трясовину. Прудкість моєї мислі доходить до кульмінацій.

І в той же момент раптом переді мною підводиться образ моєї матері...

– ...«Розстрілять»??? [8, 325].

Характер побудови діалогу свідчить про «несказане», відображає динаміку внутрішнього стану героя: від впевненого, категоричного – «Розстрілять!», до відчайдушного – «Розстрілять???», де за трьома знаками питання криється не лише глибокий сумнів, а й

нервова напруга, переляк, безвихідь, докір сумління. Чергове «Розстрілять!» – накладається «на емоційно-психологічний стан ейфорії від відчуття повної, безмежної влади над життям інших людей» [2, 78]. Подібний стан апіорі позбавляє героя будь-яких сумнівів, хоча йому дається ще один шанс врятувати свою душу від вічного прокляття, коли перед «чорним трибуналом комуни» постає його мати. Аналогічно поліфонія відчуттів та переживань емоцій виявляються у драматичних діалогах між персонажами у новелах Фолкнера. Досить часто вони намагаються за показним спокоєм, незворушністю та дріб'язковістю розмови приховати гострий біль та істинні свої переживання, як це, зокрема, відбувається у новелі «Брошка»: «Вони затримались у вітальні, допоки він викликав таксі. Потім чекали, час від часу обмінюючись тихими фразами.

– Ти краще відразу лягай.

– Так, я втомилась. Натанцювалась.

– А музика була хороша?

– Так. А взагалі-то, не знаю. Мабуть, хороша. Коли танцюєш, зазвичай музику не помічаєш.

– Так, мабуть, так.

Підїхало авто. Вони вийшли з будинку, він у піжамах та халаті; земля була промерзла, наче залізо, небо жорстке, крижане. Він допоміг їй сісти у таксі.

– Тепер біжи назад до будинку, – сказала вона. – Ти ж навіть пальто не накинув» [Переклад наш. – О. С.].

Змістове наповнення даного діалогу аж ніяк не свідчить про те, що герої новели опинились в екзистенційній безвиході, яка породжує ситуацію страждання, резигнації, внутрішнього розпаду. Натомість ремаркою до діалогу автор виразно підкреслює, що розмова відбувається в умовах напружених і складних стосунків між подружжям Бойд, які й досі трепетно та з любов'ю ставляться один до одного. А короткі, імпульсивні та не вдумливі репліки персонажів – наче мимовільні конвульсії їх зболених душ. Прикметно, що і у будинку «нового синедріону» у «Я (Романтика)» розмовляють в основному коротко. Однак лаконічність, чіткість та динамічність у висловлюваннях мешканців «княжого маєтку» виявляють цілком протилежні психоемоційні реалії. Водночас із нервовим збудженням, психіч-

ною неврівноваженістю та хворобливістю О. Вечірко добачає у зовнішньому мовленні «главковерха чорного трибуналу» та його прибічників ту рису характеру, «яку М. Хвильовий виставляє на перший план – це впевненість людини у своїй перевазі над іншими людьми» [3, 35]. Тобто «Я» стає центром світобудови, що виключає «взаємодію рівноправної та рівнозначної свідомості» мовленнєвих суб'єктів як необхідного моменту діалогічної ситуації, про яку говорив М. Бахтін [1, 309]. У цьому плані варто провести аналогію із іншою Фолкнеровою новелою – «Троянда для Емілі». Егоцентризм, зверхність, зарозумілість, тут як атрибути аристократичного походження міс Емілі, також виявляються у мовленнєвій «поведінці» героїні та мотивують її подальшу мовленнєву «тактику»: імперативна інтонація, прості, короткі речення, інтерація, рекурентність фраз. Цікаво, що філософія «південної винятковості» героїні Фолкнера, що, в першу чергу, виявляється у її манері говоріння, очевидно перегукується також із самопозиціонуванням Сайгора із новели Хвильового «Пудель» до категорії обранців – тих кому дозволено «покрикувати». Він, як і міс Емілі, уникає спілкування з іншими з його претензійністю на право бути вищим за них. Тому роль Сайгора у діалогічних ситуаціях зводиться до окремих малозначущих реплік, а внутрішнє ество героя відтворюється в основному засобами внутрішньої персонажної фокалізації.

Значно частіше, за нашими спостереженнями, діалоги у малій прозі Хвильового і Фолкнера становлять конкретне розгортання тих почуттів та переживань, які оволодівають протагоністами. Так, ціла стихія розбурханих емоцій молодій героїні, обуреної, приниженої, доведеної до психічного зриву поведінкою свого нареченого та матері, розкривається в одній із численних діалогічних ситуацій у новелі американського автора «Доктор Мартіно»:

«Отже ти повернула Губерту обручку, – сказала місис Кінг. Ясна річ, цей володар зрадіє. Тепер у тебе не буде від нього таємниць, якщо, звичайно, ця обручка хоч на мить була нею. Тому що у тебе, здається, взагалі немає нічого свого, все за вказівкою цього володаря. Та й навіщо тобі?..

– Замовкни, – сказала Луїза. – Не розмовляй зі мною в такому тоні.

– Навіть так. Цим то він, безумовно, також гордився б – ось як розмовляє його учениця.

– Він би мене не зрадив, на відміну від тебе. Він би мене ніколи не зрадив, – вона стояла, тонка і напружена, мов струна, піднявши голову і зжавши в кулаки опущені руки. І раптом заплакала, сльози рікою текли по її обличчю. – Я картаюсь, страждаю, не знаю, як мені бути. А ти, моя рідна мати, мене зраджуєш» [Переклад наш. – О. В.].

Драматичні умовності діалогу, підтекстове звучання реплік підтримуються авторськими ремарками, вдало використаними портретними деталями, через які розкриваються справжні почуття дівчини. За схожою схемою моделюються діалогічні ситуації і в оповіданнях Хвильового, зокрема у моменти розмов головних героїв «Синього листопада»: «Марія схилила голову на Вадимову скроню і збирала чаймою ніздер запах мужського тіла. Потім ледве чутно сказала:

– Вадиме! Кохаю тебе так, як гірські аули.

Вадим уважно подивився на Марію:

– І... я тебе теж кохаю!

Вона:

– Але...

Потім сіла з ногами на ліжку, знітилась у крапку й дивилась запаленими очима у вікно. Хтось невідомий стояв біля ясени й тихо, ледве помітно перебирав похиле листя.

Вадим сказав напівсерйозно:

– Я тебе розумію: ворогам не до кохання.

Марія:

– Так, ти мій ворог.

І тихо розсипала хворий сміх» [8, 213].

Знаменно, що саме завдяки майстерному драматичному аранжуванню діалогу письменник досягає виразної передачі неповторного потоку імпульсів внутрішнього життя своїх персонажів, трагічних відчуттів двох ідеологічних ворогів, закоханих один в одного. Говорячи про незаперечне значення архітектоніки діалогів у виявленні психічного стану персонажів, у новелістиці Хвильового варто звернути увагу на спорадичну мовленнєву ситуацію в оповіданні «Я (Романтика)», де діалог, організований у формі допиту, переростає в «імпліцитний» діалог, заснований на діалогічному принципі, але зовні втілений

у репліках одного персонажа. На думку Ю. Безхутрого, «реально це швидше монолог «я», бо заарештовані спроможні відповідати лише односкладовим «так!» [2, 295]:

Я:

– Де вас забрали?

– Там-то!

– За що вас забрали?

– За те-то!

Ага, у вас зібрання! Які можуть бути зібрання в такий тривожний час уночі на приватній квартирі?

Ага, ви теософи! Шукаєте правди!.. Нової? Так! Так!.. Хто ж це?.. Христос?.. Ні?.. Інший спаситель світу?.. Так! Так! Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце...» [8, 330].

Як бачимо, діалогічна матриця: питання – відповідь, виконана у лапідарному, нервовому стилі, що зумовлено психологічно напруженою атмосферою сюжетної колізії, замінюється абруптивними репліками-реакціями. Численні питання, повтори, оклики, паузи, умовчання показують хаотичність мислення, напругу, в якій відчувається злість і рішучість, на протигагу емоціям безволя та страху, що маркують душевний спектр жертв главоверха. Діалогічне мовлення у новелах Хвильового зазвичай виконується у супроводі подібних авторських ремарок. Автор сам визначає інтонаційні відтінки, тембр вимови слів, ритм висловлювання своїх героїв з метою передачі різноманіття їх складних, іноді суперечливих думок, почуттів та емоцій. Ілюстративною у цьому плані виступає новела «Свиня», де на фоні діалогізованої оповіді проявляється історія стосунків Хаї та Карла Івановича. Проте «це лише верхній фабульний шар новели», як відзначає Ю. Безхутрий: «Свиня» – ще й психологічний твір, що багатьма аспектами торкається екзистенційних проблем вибору і рішення..., а його герої не лише соціальні, але й психологічні типи» [2, 212].

Діалогічні ситуації допомагають Хвильовому розставити психологічні акценти в характеристиці головних героїв новели, прояснити їх психологічні риси: хамсько-знущальна поведінка Хаї, її презирливо-байдуже ставлення до закоханого в неї тихого й сумирного, але «при посаді», латиша Карла Івановича, який

«тихо струмкує» по життю, й не здатний на рішучі дії. Аналізуючи діалогічне мовлення героїні, варто відзначити функціональну специфіку препозиційних авторських ремарок з акцентом на інтонаційній стороні фраз: «сказала суворо», «а потім лукаво», «і чути незадоволений голос», «і тихо (про себе)», «кричить», «сказала з тугою», «додала з доукою», «скрикнула». Така варіативна своєрідність інтонації в ході діалогів свідчить про мінливість психоемоційних станів та плинність настроїв героїні.

Подібний прийом не важко вгледіти й у новелах Фолкнера. Відтворюючи зовнішнє мовлення своїх персонажів, американський письменник може дати гранично лаконічний коментар щодо інтонації мовця, однак, акцентується не стільки на характерному забарвленні звуку, скільки на силі та тривалості звучання голосу: «голос її звучав приглушено й настійливо»; «промовила вона протяжливим, ледь чутним шепотом»; «пронизливим шепотом вигукнула Еллі»; «тоді знову вигукнув тонким і тихим голосом, сповненим гіркоти». Разом з тим немало діалогічних структур у новелах Фолкнера виконано без авторського коментарю, або ж у супроводі спорадичних дієслів без явної психоемоційної конотації. У подібних випадках інтенція автора драматично відтворити атмосферу емоційної схвилюваності, душевної напруги, несамовитості та відчаю актуалізується за допомогою динамічності мовлення: проста синтаксична будова реплік, швидка зміна суб'єктів діалогу, використання речень різних функціональних типів, еліпсис, оклики, численні повтори: «Мало того, що ти обманюєш своїх батьків і друзів, то ще привозиш негра в гості до мого сина!

– Бабусю! – мовила Еллі.

– Примушуєш мене сідати за один стіл із негром!

– Бабусю! – кричала Еллі пронизливим шепотом, обличчя її було знеможене й скривлене від болю. Вона прислухалась. Хтось підіймався сходами, чулися голоси – її тітки й Поля. – Цить! – вигукнула Еллі. – Цить!

– Що? Що ти кажеш?» [7, 196].

Таким чином, динамізм з'являється, коли в оповідь втручається нервово напруження. Фолкнер використовує цей художній засіб для передачі схвилюваності, психічного збу-

дження персонажа, що типово і для оповідної манери Хвильового. Не можна тут не згадати напружену, майже «наелектризовану» розмову Стефана та Вероніки із «Силуетів», детерміновану різними життєвими позиціями брата і сестри: «Чого не ходиш, Вероніко? Що за фокуси?

Сказала, хворобливо усміхнувшись:

– По твоїй проповіді живу, брате треба дивитись глибше на життя.

Стефан спитав про поїздку:

– Ну, як, розмовляла з ним?

– Знаю.

– Що ж ти?

– Нічого!

Стефан сказав:

– Ну, ми ще з тобою поговоримо.

Потім нахилився під кроватку і дістав чоботи.

– Надягай.

Вона одхилила його руку. Стефан незадоволено подивився:

– В ролі страдниці?

– Так!» [8, 197].

Характерно, не лише динамічний темп розмови, лаконічні репліки діалогу в супроводі сухих авторських ремарок унаочнюють емоційно-психологічні екстремуми діалогічної ситуації. Гострий конфлікт між братом та сестрою проглядає з підтексту їхньої розмови й пояснюється полярними світоглядними позиціями героїв. Цікаво, що саме з підтексту діалогічних ситуацій можна дізнатись багато чого про внутрішній світ особистості, її психологічні процеси та душевні борсання й у новелах Фолкнера. Так, на фоні діалогу дітей в оповіданні «Після заходу сонця» автору вдається з більшою повнотою та рельєфністю виявити страх служниці-негрятки Ненсі, яка інтуїтивно передчуває власну смерть: «Ну годі, він же десь подався, – сказав батько. – Тепер тобі нічого боятись. Аби тільки не лигалася з білими.

– Як це не лигалася з білими? – спитала Кедді. – Як це не лигалася з білими?

– Нікуди він не подався, – сказала Ненсі. – Я відчуваю, що він тут. Відчуваю, що він десь причаївся на цій вуличці і чує нашу розмову, кожне слово. Я не бачила його, а як побачу, то вже востаннє, з бритвою в зубах. Він її носить на шворці під сорочкою на спині. І навіть не здивуюсь, як побачу.

– Я не злякався, – сказав Джейсон.

– Якби ти була шанувалася, то до цього б не дійшло, – сказав батько. – Але тепер уже однаково. Джезес, мабуть, уже в Сент-Луїсі, знайшов собі іншу жінку й давно забув про тебе.

– Коли так, то краще, щоб я про це не знала, – сказала Ненсі. – А то я йому не подарую! Хай тільки спробує обняти її, я йому руки відрубаю, голову відріжу, а їй розпорю живіт, я...

– Цить! – сказав батько.

– Чий живіт, Ненсі? – спитала Кедді.

Я не злякався, – сказав Джейсон» [7, 168].

Як бачимо, діалог подано крізь призму свідомості дитини. Що, за словами О. Ніколюкіна, є цілком обмеженим для стилю американського новеліста. Аналізуючи особливості малої прози цього митця, дослідник відзначає, що «одна з постійних складових художнього всесвіту Фолкнера – світ дорослих, наповнений злом та безглуздя, побачений очима дитини, підлітка» [6, 25]. На нашу думку, кореляція двох світів (дорослого та дитячого), розрив між рівнем свідомості дитини та об'єктивною дійсністю порушують логіко-змістові зв'язки між репліками у діалогічних комплексах новели «Після заходу сонця», що призводить до редукції діалогічності на смисловому рівні комунікації.

Відтак, діалог у новелах Фолкнера та Хвильового набуває великих потенцій у трансляванні тривалих душевних станів та нестійких психічних імпульсів персонажів, тому являє собою один із важливих засобів психологічної характеристики особистості, специфіки її мовленнєвої «поведінки». Реплікаційний модус діалогічних ситуацій у новелах обох авторів в основному зумовлений психологічною анти-

тетичністю (протиставленням «Я» та «Іншого»). Симптоматичною для ситуацій «граничної напруги», у яких зазвичай опиняються персонажі як українського, так і американського письменників, виявляється мовленнєва характеристика, яка включає два аспекти: по-перше, авторські репліки, ремарки, коментарі як художня репрезентація немовних комунікативних факторів (інтонація, міміка, жести); по-друге, лексико-синтаксична організація: манера мовлення, характер лексики, стилістичне забарвлення, синтаксичні конструкції. Подібна мовленнєва характеристика у більшості випадків виявляється тим «дзеркалом», яке відображає динаміку внутрішнього світу, думки, емоції та психічний стан героїв, що засвідчує типологічні риси художніх систем новелістики Фолкнера та Хвильового.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. — М. : Худ. литература, 1972. — 470 с.
2. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового [Електронний ресурс] / Юрій Миколайович Безхутрий. — Режим доступу: [http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/Bezkhoutry.pdf](http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/Bezkhoutry.pdf).
3. Вечірко О. Л. Мертва дорога, яка не веде до храму (М. Хвильовий і Б. Пільняк: творчі пошуки) / Оксана Леонідівна Вечірко. — Кіровоград, 2002. — 91 с.
4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. — Л. : Советский писатель, 1971. — 464 с.
5. Колокольцева Т. Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи / Татьяна Николаевна Колокольцева. — Волгоград : Изд-во Волгоградского госуниверситета, 2001. — 260 с.
6. Николюкин А. Н. Малая проза Фолкнера / А. Н. Николюкин // Пестрые лошади: [повести и рассказы] / У. Фолкнер. — М. : Высшая школа, 1990. — С. 5—36.
7. Фолкнер В. Червоне листя: [новели] / Вільям Фолкнер. — К. : Дніпро, 1978. — 368 с.
8. Хвильовий М. Твори у двох томах / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — 650 с.

О. СЫТНИК  
Khmelnytskyj

#### THE PECULIARITIES OF PROTAGONIST'S SPEECH «BEHAVIOUR» IN MODERNISTIC SHORT STORIES

*The article deals with the research of typological features in dialogues as the means of psychological characteristics in short stories by W. Faulkner and M. Khvylyovyi.*

*Key words: dialogue, subject of the dialogue, speech characteristics, psychological state.*

О. В. СЫТНИК  
г. Хмельницкий

#### ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО «ПОВЕДЕНИЯ» ПРОТАГОНИСТА (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ СТОЛЕТИЯ)

*Статья исследует типологические особенности диалогической речи как одного из средств психологической характеристики героев новеллистики У. Фолкнера и Н. Хвильового.*

*Ключевые слова: диалог, субъект диалога, речевая характеристика, психоэмоциональное состояние.*

*Статті надійшла до редколегії 4.02.2015 р.*

УДК 82.02/.09.

**Л. К. СУВОРОВА**

м. Житомир

lyudmila.suvorova@mail.ru

## СЕМАНТИКА І ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОНЯТТЯ «КОНЦЕПТ» У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

*У статті з'ясовується семантичне навантаження поняття «концепт», характеризуються особливості його функціонування у літературознавчій площині на рівні образів, архетипів, тем, мотивів, ідеї твору. Простежується функціональна своєрідність концепту як комунікативної одиниці в системі мова – художній текст – автор – читач.*

*Ключові слова: концепт, образ, художній текст, автор, асоціативний ряд.*

XX–XXI століття позначились активним взаємопроникненням різних галузей, тому виникла потреба у визначенні такої логічної одиниці, яка могла б узагальнити результати пізнавальної діяльності та ментальні операції у вигляді слова-знака, який активно функціонує в комунікативному процесі. Так, поняття «концепт» активно входить у термінологічну систему філософії, логіки, лінгвістики, культурології, літературознавства та психолінгвістики, і розглядається вченими як лінгвокогнітивне явище (Є. С. Кубрякова, А. П. Бабушкін, З. Д. Попова), психолінгвістичне явище (О. О. Залевська, І. Л. Медведєва), абстрактне наукове поняття (Р. І. Павільоніс, А. Б. Соломонік), базова одиниця культури (Ю. С. Степанов), алгебраїчне вираження (Д. С. Ліхачов), лінгвокультурне явище (Г. Г. Слишкін, В. І. Карасик, С. Х. Ляпін, Н. Д. Арутюнова).

У лінгвістичному концептуалізмі традиційно виділяють два основних напрямки – лінгвокультурний та когнітивний. Лінгвокультурний підхід (Ю. С. Степанов, Г. Г. Слишкін, В. І. Карасик, В. В. Красних, В. А. Маслова та ін.) пропонує вивчати та досліджувати національну концептосферу за схемою культура → свідомість індивіда, оскільки саме фактор культури є домінантним у формуванні способів мислення, поглядів та уявлень про навколишню дійсність. Представники когнітивного напрямку (Є. С. Кубрякова, З. Д. Попова, І. А. Стернін, А. С. Бабушкін) дотримуються позиції, що в основі знання про світ лежить одиниця ментальної інформації (концепт), яка й забезпечує вихід на концептосферу соціуму. У площині когнітивного напрямку дослідниками була розроблена структурна модель концепту, представлена компонентами ядро та периферія.

У лінгвокультурному контексті вперше застосував поняття «концепт» С. Аскольдов-Алексєєв. У статті «Концепт і слово» автор визначає одну із домінантних функцій концепту – функцію заміщення, механізм якої полягає у тому, що індивідуальне уявлення працює над узагальненням всього обсягу набутого досвіду. На думку вченого, щоб з'ясувати природу концепту, необхідно врахувати найбільш суттєву його сторону – аспект пізнання, який визріває в процесі заміщення. Концепт – результат-замінник множини предметів одного й того ж виду, проте концепт узагальнює і заміщує смислові ознаки, а не самі предмети. Ланцюжки концептів утворюють образні комунікативні системи, які характеризуються відкритістю та динамічністю. Функціонуючи в мові, така система визначає характер мовної картини світу [2, 267–268].

На відміну від С. Аскольдова, Д. Ліхачов вважає, що концепт існує не для слова, а для кожного основного його значення, оскільки смислове наповнення концепту значно ширше і об'ємніше. Адже індивід не в змозі досягнути весь об'єм значень, а іноді й по-своєму інтерпретує їх, в залежності від власного особистого досвіду, сфери діяльності, культурного багажу. Концепт відображає не лише об'єктивний зміст, а й демонструє конотативні ознаки, наприклад, смислові відтінки, асоціації. [8, 150]. Комунікативний процес, реалізований через тріаду слово – значення – концепт, обов'язково має включати індивіда (кожен індивід має свою ідіосферу) як носія культури [8, 151]. Культура збагачується і розширює свої межі завдяки ідіосфері кожного її носія, а, натомість, індивід поповнює власне коло знань, асоціацій, уявлень, переживань завдяки культурному фонду.

Д. Ліхачов уводить до наукового обігу поняття «концептосфера» (аналогічно до термінів В. І. Вернадського «біосфера», «ноосфера» і т. п.) – «потенції, відкриті в словниковому запасі окремого індивіда» [8, 153]. Модель концептосфери національної мови віддзеркалює стан культури окремої нації [8, 165]. На думку Ю. Прохорова, «концептосфера може бути і в мови, і в окремої лексеми; вона може бути пов'язана з окремим жанром, з окремим аспектом людського буття і з окремим найменуванням певного соціального статусу; концепт може бути представлений в мовній свідомості і в мовній картині світу, в художній картині світу і в окремому літературному жанрі; концептом може бути і поняття, і певна каузальність, і певна емоція» [10, 9].

У монографії Р. Павільоніса «Проблеми смислу: сучасний мовно-філософський аналіз мови» поняття концепт визначається як певна абстрактна сутність, яка містить у собі об'єктивний зміст мисленнєвого процесу, що може передаватися від одного індивіда іншому. Концепт – це складова концептуальної системи, те, що індивід думає, уявляє, припускає, знає про об'єкти світу. При цьому концептуальну систему автор розуміє як сконструйовану інформаційну єдність позицій, поглядів, думок, знань про дійсне й умовне у світовому вимірі [11; 102, 106]: концепти – це семантичні маркери, теоретичні конструкти змістової інтерпретації [11, 42].

Засвоєння індивідом нової інформації про світ відбувається на базі набутого ним досвіду. Концептуальна система закодує окремі фрагменти світу відповідними мовними засобами. Когнітивний характер мовної особистості демонструє той ступінь освоєння індивідом світу, який досягається через мову. Одним із важливих концептів у сучасній мовній свідомості є текст. Когнітивний напрям пропонує розглядати текст як систему знань про світ: «У світлі когнітивної парадигми художній текст осмислюється як складний знак, який виражає знання письменника про дійсність, втілені в його творі у вигляді індивідуально-авторської картини світу» [3, 24]. Когнітивна лінгвістика запропонувала нові підходи щодо вивчення природи мови, а зокрема й тексту, що досить важливо для простеження функціонування концептів у худож-

ньому вимірі. Л. Г. Бабенко та Ю. В. Казарін диференціюють чотири підходи щодо вивчення тексту, серед яких виділяють і когнітивний: 1) лінгвоцентричний (аспект співвідношення «мова – текст»; 2) текстоцентричний (текст як автономне структурно-сміслову ціле); 3) антропоцентричний (аспект співвіднесення «автор – текст – читач»; 4) когнітивний (аспект співвіднесення «автор – текст – поза-текстова діяльність»)) [3, 15].

У літературознавчому вимірі поняття концепт доцільно розглядати в межах концептуальної структури художнього тексту та авторської картини світу. Авторська художня картина світу формується через реалізацію системи концептів, функціонування яких можливе у творі завдяки словесно-образному вираженню. Художні тексти дозволяють простежити світоглядну позицію автора та визначити домінуючі, аксіологічно важливі точки його художньої творчості, які, власне, й конструюють концептосферу митця.

Н. Арутюнова у дослідженні «Мова і світ людини» торкається аспекту вивчення такого семіотичного концепту, як образ – класифікатора, який виражає знакові відношення, тобто відношення між формою (signans) та ідеальною категорією (signatum) [1, 313]. Орієнтуючись на предметний вимір, образ відтворює відповідний об'єкт у всій його цілісності. Головне джерело образів – зорове сприйняття, адже воно є комплексним, оскільки фіксує колір, обсяг, розмір, форму, просторові відношення, пропорції, тощо. Одного з цих елементів недостатньо для повноцінного сприйняття дійсності. Образ синкретичний, тому що він об'єднує дані, котрі надходять через різні канали зв'язку людини зі світом завдяки зоровому сприйняттю [1, 315]. Невід'ємним компонентом образу є зміст, який закладається в об'єкт (чи має закластися згодом). Будь-який матеріальний предмет наділений класом характеристик, але не кожен із них може мати образ. Об'єкт здатен породити образ в процесі «одухотворення», оскільки ідеальне начало – невід'ємна складова кожного індивіда. Образ створюють всі ті об'єкти, які безпосередньо пов'язані з людиною [1, 316]. Образ може продемонструвати не лише фізичні якості предмета, він наділяє його смислом. Змістовність образу дає змогу шукати в ньому ви-

токи та передумови для розвитку семіотичних концептів. Одним із завдань образу в художньому тексті є осмислення дійсності – шляхом асоціативного мислення не лише простежувати схожість між класами об'єктів, а «вміти віднайти в подібному смисл» [1, 317]. Образ може по-різному інтерпретуватися читачем, оскільки «образ – це категорія свідомості, а не ознака об'єкта» [1, 317]. Завдяки системі образів концепт у художньому тексті набуває естетичної трансформації, тобто, за С. А. Аскольдовим, стає «художнім концептом». Н. Д. Арутюнова вважає, що «художня думка не відштовхується від образу, а цілеспрямовано тяжіє до нього» [1, 16]. Натомість С. Аскольдов не ототожнює художній концепт з образом: «Художній концепт не є образом, або якщо і вміщує його, то випадково і частково. Концепт беззаперечно тяжіє саме до потенційних образів. В ньому «родове» є органічною єдністю можливих образних форм. Така органічна єдність визначається основною семантикою художніх слів (образів)» [2, 275]. На думку дослідника, процес інтерпретації художнього тексту завжди вимагає повторних перепрочитань, причому кожен новий підхід сприяє все глибшому проникненню художнього сприйняття в нові сфери [2, 273–274].

Образ як категорія свідомості потрапляє в асоціативне поле людського мислення і вступає в нову систему відношень. Свідомість індивіда пропонує для образу абсолютно новий контекст, де важливу роль відіграє комплекс асоціативних зв'язків індивідуальної картини світу. Таким чином, відбувається фіксація та конкретизація відповідного образу в свідомості індивіда. Образ формується завдяки пам'яті, уяві, накопиченому досвіду, сприйманню. Образи виникають стихійно, вони породжуються життям, оточенням, шляхом дослідження світового виміру. Людина ідентифікує об'єкти автоматично, не замислюючись про образи, збережені в пам'яті. В цьому й полягає парадокс образу: «Образ можна спостерігати внутрішнім баченням. У житті ми маємо справи з реальними людьми та об'єктами, а не з їх образами» [1, 319]. Індивід здатен створювати єдиний образ індивідуального об'єкта, синтезуючи в ньому протиріччя вражень та різноманітних спостережень. Завдяки художньому мисленню, образ синтезується, осмислюється та

фіксується в свідомості: «Із нечіткого та розмитого вияву постає визначений план. Такий феномен саморозкриття образу П. Флоренський назвав «зворотною перспективою» [1, 321].

Художній текст створюється з метою викладення думок автора, втілення його творчого задуму, відображення уявлень і знань про навколишню дійсність та людину як її складову. На думку І. Гальперіна, змістовно-концептуальний вид інформації «повідомляє читачу індивідуально-авторське розуміння взаємодії між явищами, описаними засобами змістовно-фактологічної інформації, розуміння їх причинно-наслідкових зв'язків, їх роль в соціальній, економічній, політичній та культурній сфері, включаючи також взаємозв'язки між окремими індивідуумами, їх складною психологічною та естетично-пізнавальною взаємодією» [6, 28].

Кожен літературний твір втілює індивідуально-авторський спосіб сприйняття та розуміння світу, універсальний варіант концептуалізації дійсності. Знання реалізуються в тексті у художній формі. Текст – це відкрита система, яка не є автономною та самодостатньою, це головна складова комунікативного процесу в системі читач – текст – автор. Концептуалізація світу в художньому тексті, яка відображає універсальні закони світобудови, перетинається з індивідуально-авторським способом сприйняття дійсності, його індивідуально-авторською картиною світу. У художньому тексті закладено певний смисловий заряд. Концепція семантичної структури тексту вибудовується з уявлень про значення окремих макрокомпонентів тексту. Індивідуально-авторська концепція світу становить собою вершину серед семантичних компонентів змісту художнього тексту, оскільки будь-який художній твір є суб'єктивним образом об'єктивного виміру дійсності [3, 50]. Таким чином, художньо зображуючи дійсність, письменник знаходить себе, і навпаки, виражаючи власні думки та ідеї у творі, він зображує світ.

Для розуміння ролі і місця концептів В. Налімов запропонував філософську теорію ймовірностей смислової концепції пізнання, в якій співвідносить тріаду «текст – смисл – мова» з шістьма рівнями: рівнем мислення; рівнем, що передує мисленнєвому процесу; підвалинами свідомості; тілесністю індивіда;



рівнем метасвідомості та підвалинами космічної свідомості. На думку автора теорії, весь світ – це множина текстів, які вміщують комплекс дискретних (семіотичних) та континуальних (семантичних) складових. Семантика визначається ймовірністю заданої структури смислів. Сенси – це те, що робить знакову систему текстом [9, 106–107].

Природа смислу може бути розкрита лише через комплексний аналіз семантичної тріади смисл – текст – мова. Індивід породжує та вичленує сенси з різноманітних культур як «великих текстів, які існували колись чи існують тепер». Текстова розкриття смислів відбувається через ті знакові системи, які ми називаємо мовами. Кожен елемент з вище вказаної тріади розкриває свою сутність через два інших: «Тріада становиться синонімом свідомості» [9, 117–118]. Таким чином, процес розуміння одного тексту призводить до появи іншого тексту. Розшифрування однієї семіотичної структури і творення іншої – процес завжди творчий, адже в підвалинах свідомості породжуються образи і цілі образні системи з відповідним смислом.

Завдяки зображеній дійсності, знання про яку дозволяють створити текст; завдяки мовній системі, яка виступає джерелом, звідки автор обирає потрібні йому засоби для створення художнього образу та передачі знань про світ, письменник має змогу влучно продемонструвати свій замисел. Процес читання закономірно вимагає конструювання певних концептів-образів, зміст та розшифрування яких залежить від контексту та концептосфери інтерпретатора. На думку Д. Ліхачова, концепт також розширює межі значення слова, даючи можливість домислити, «дофантазувати», емоційно відреагувати на знак. Концепти як «повідомлення» по-різному сприймаються адресатами. Контекст, в якому концепт доходить до адресата, обмежує можливості сприймання, що досить важливо для художнього тексту [8, 152].

Розшифрований концепт функціонує в системі інших концептів, зміст яких закладений в контексті як цілісній єдності (адже якщо змінити контекст – зміниться певним чином і код концепту, тобто його форма як сукупність прийомів та образів. Зміна контексту призводить до переінакшення семантики, до поро-

дження інших варіантів значень). За рахунок змістового наповнення інших концептів, читач інтерпретує вибраний із тексту концепт. Характер інтерпретації залежить від того, наскільки об'ємно читач володіє інформацією та вміє вибудовувати множину асоціацій, адже кожне поняття оперує системою множинних зв'язків і водночас належить певній «сфері»: «Ці сфери, – як зауважує Е. Кассіпер, – різноманітним чином перекриваються і перетинаються одна з одною, проте кожна з них займає своє місце в понятійному просторі. У цій сфері поняття зберігається й при синтетичній взаємодоповнюваності: нові відношення, у які воно вступає, не призводять до розмивання меж, а, навпаки, сприяють більш чіткому розпізнаванню та вичленуванню» [7, 37].

Художній концепт функціонує в тексті як система, що складається з певних складових: автора (індивідуально-авторський компонент), традиції (як хронологічний зріз, в якому творився текст), дійсності (поле знань про світ), читача (синхронне розуміння тексту, яке формується під впливом традицій сучасності та залежить від індивідуальної концептосфери інтерпретатора) та мовної системи, звідки і автор, і читач черпають ресурси для кодування тексту (автор) й розшифрування комунікативного коду (читач). У процесі декодування тексту-знака концепт виконує роль інструмента, за допомогою якого через художній простір можна вивчати ментальну сферу, і навпаки. Концепт, включений в образну тканину твору, постає одночасно компонентом загальнонаціональної асоціативно-вербальної мережі. Концепт – це універсалія, яка передає інформацію вербальним та невербальним чином. Проте значення, виражене мовними засобами, передає лише частину концептуального змісту, що можна довести функціонуванням значної кількості синонімічних рядів, дефініцій, визначень і текстових варіантів опису того чи іншого концепту. На думку М. Болдирєва, концепти як елементи свідомості по відношенню до мови досить таки автономні. Люди часто використовують слова не на рівні їх значень, а на рівні тих смислів (концептів, концептуальних ознак), які вкладають у них окремі індивіди [4, 25–36].

А. Большакова простежує зв'язок між такими актуальними категоріями як «архетип»,

«(мета)концепт», «константа», де пропонує розглядати архетип як метаконцепт: «здобувши основне ім'я, архетип починає нарощувати додаткові значення. Актуалізуючи ті чи інші смислові сторони через додаткові лексико-семантичні утворення, він створює свій унікальний іменний ареал. Архетип як метаконцепт становить собою інваріантне ядро людської ментальності, яке видозмінюється відповідно до конкретної історичної ситуації, протиставляючись їй або адаптуючись до її умов» [5]. Архетип є базовою моделлю людського світосприйняття, це первинне ментальне утворення, яке безпосередньо входить в сферу концептів і виражає сутність національних цінностей.

На думку А. Большакової, позиція Ю. Степанова щодо відношення концепту до константи дає можливість глибше осягнути розуміння природи архетипу: «Очевидно, і в його теорії (Ю. Степанова – Л. С.) архетип не просто «концепт». Всупереч своїй глибинній інваріантності, архетип можна означити як константу, яка становить собою базовий стійкий «концепт, що існує постійно або досить тривалий час». Особливо це стосується культурних метаконцептів, які, власне, і є складовою метамови культури» [5]. Архетип є базовою моделлю людського світосприйняття, це первинне ментальне утворення, яке безпосередньо входить в сферу концептів і виражає сутність національних цінностей.

Концепт у художньому творі є вираженням його ідейної сутності, проте не кожен концепт охоплює ідею твору. Наприклад, Г. Слишкін переконує, що концепт – це формально-логічна ідея об'єкта, явища, витвору мистецтва, його вербалізована концепція, документально викладений проект [12, 30]. Дослідник визначає концепт як систематичне утворення, яке має вхід і вихід. Вхід системи – дотичні точки впливу середовища, вихід системи – точки, з яких направлені реакції системи передаються середовищу [12, 31]. Інакше кажучи, точки входу і виходу концепту – це та ж диференціація двох векторів, які описані вище: індивід → культура та сфера культури → свідомість індивіда.

Отже, концепт як одиниця, що презентує комунікативний процес, закономірно набуває активного функціонування у царині мистецт-

ва слова, де мовні знаки закономірно є елементами художнього коду. Знаки формують код, закладений в ідейно-образну тканину твору, яка дасть змогу реципієнту в процесі декодування тексту витворити систему асоціативних зв'язків та обрати правильний ключ для розуміння прочитаного. Тому художній текст включено в складний механізм: мова – художній текст – автор – читач. Оскільки це поняття багатозначне, базове та універсальне, то його реалізація у художньому тексті може простежуватись не лише на рівні окремих образів, тем, мотивів, виражати свою сутність через ідею твору та архетипні моделі, але й об'єднувати тексти конкретного автора на основі різних домінант в єдину цілісність – авторську картину світу. Набір ключових концептів дає змогу вирізняти концептосферу одного автора, певний стиль чи епоху на тлі інших, залежно від аксіологічних орієнтацій та індивідуальних особливостей митця.

#### Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. — 2-е изд., испр. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — I–XV. — 896 с.
2. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология. — М., 1997. — С. 267–268.
3. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник, Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М.: Флинта, Наука, 2005. — 496 с.
4. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание [Под ред. И. А. Стернина]. — Воронежский гос. университет, 2001 — С. 25–36.
5. Большакова А. Ю. Теория архетипа и концептология [Электронный ресурс] / А. Ю. Большакова // Культурологический журнал. — 2012. — № 1 (7). — Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/rus/journals>.
6. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — М., 1981. — 186 с.
7. Кассирер Э. Сила метафоры / Эрнст Кассирер // Теория метафоры / Переводы под ред. Н. Д. Артюновой и М. А. Журиной. — М.: Прогресс, 1990. — С. 33–43.
8. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антол. / Ин-т народов России [и др.]; под общ. ред. В. П. Нерознака. — М., 1997. — С. 280–287. — Режим доступа: <http://www.lihachev.ru/bibliografiya/by>.
9. Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности / В. В. Налимов. — М.: Прометей, 1989. — 288 с.
10. Прохоров Ю. Е. В поисках концепта / Ю. Е. Прохоров. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 176 с.

11. Павиленис Р. И. Проблемы смысла: современный языко-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. — М: Мысль, 1983. — 286 с.
12. Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г. Г. Слышкин // Вест-

ник Волгоградского государственного университета, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». — Волгоград, 2004. — № 1. — С. 29—34.

**L. SUVOROVA**  
*Zhitomir*

#### **SEMANTICS AND FUNCTIONING OF NOTION «CONCEPT» IN LITERARY CRITICISM**

*In this paper is observed the semantic meaning of concept, characterized special aspects of its functioning in literary level on images, archetypes, themes, motives and work's ideas. There is noticeable functional specificity of concept as communicative unit in system: language – literary text – author – reader.*

*Key words: concept, image, literary text, author, associative array.*

**Л. К. СУВОРОВА**  
*г. Житомир*

#### **СЕМАНТИКА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «КОНЦЕПТ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

*В статье выясняется семантическую нагрузку понятия «концепт», характеризуются особенности его функционирования в литературоведческой плоскости на уровне образов, архетипов, тем, мотивов, идеи произведения. Прослеживается функциональное своеобразие концепта как коммуникативной единицы в системе язык – художественный текст – автор – читатель.*

*Ключевые слова: концепт, образ, художественный текст, автор, ассоциативный ряд.*

*Статті надійшла до редколегії 30.11.2014 р.*

УДК 821.161.2–32.09

**Т. І. ТКАЧЕНКО**

м. Київ

tatiana001@ukr.net

## **СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ «СТАРБУТНІХ ПОВІСТОК» ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО**

*У статті розглядається специфіка малої прози письменника-емігранта Ігоря Костецького. З'ясовується роль і значення фрагментарності й містифікації у формальному та змістовому аспектах творів. Особливу увагу звернено на ідіостиль автора.*

*Ключові слова: містифікація, інтертекст, вставка, рефрен, паралелізм.*

Спадщина митця, режисера, видавця, одного із засновників і теоретиків Мистецького українського руху Ігоря Костецького (Ігор В'ячеславович Мерзляков, 1913–1983) надзвичайно розмаїта, оскільки містить прозові, поетичні й драматичні твори, переклади, літературознавчі праці. Проте мала проза письменника залишається маловивченою, зокрема ранній період творчості. Відомі поодинокі студії зарубіжних дослідників, зібрані й опубліковані разом із творами автора у виданні Ігоря Костецького «На горі» (Мюнхен, 1963–64) під назвою «Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника». Зокрема, йдеться про статті Василя Барки, Олега Зуєвського, Олекси Ізарського, також можна зга-

дати окремі виступи рецензентів, критиків, колег Юрія Шереха, Володимира Державина, Остапа Грицяя. На теренах материкової України відомі дослідження Соломії Павличко, Анни Білої, Марка Роберта Стеха, Дмитра Дроздовського і Володимира Мукана. Тому студіювання оригінальної малої прози Ігоря Костецького видається важливим й актуальним у доповненні літературного портрета митця і комплексному висвітленні художньої спадщини письменника.

До раннього періоду творчості Ігоря Костецького належить цикл «Там, де початок чуда», що складається з трьох «старобутніх повісток», які постають об'єктом аналізу даної статті. Зв'язок трьох текстів ґрунтується на

спільному персонажі – опришку Збишку. Власне крізь призму життєвих колізій героя письменник показує історичні реалії XV–XVI століття, розкриває характери персонажів, акцентує спектр позачасових питань.

Досліджуючи філософські питання життя і смерті, поєднуючи різні часові площини, Ігор Костецький презентує мозаїку форми, образів, тематики та «потроху відтворюється в цій прозі горючий патос, що був колись живим «духом» готики, кинуті горами струнких брил – у містичну височину» [1, 200]. Своєрідна трилогія розпочинається оповіданням «Чорноліський переказ» (1939–1943). Назва твору виказує алузію на рукописні пам'ятки, зокрема Літопис Руський. У першому художньому тексті Ігор Костецький надає передісторію, він окреслює постать центрального героя – опришка Збишка, зосереджується на психологічному портреті персонажів-антагоністів.

Пролог до розповіді стилізований під зачин народної пісні, він постає радше початком думи, про що свідчать і використання речитативу, і форма викладу, і структура текстового фрагмента. Письменник вдається до антитези й умовного хронотопу: «Не оболочи мряки передранішньої, то ж пристрасті людські плавали та парували» [4, 20]. Подібна метафоризація дійсності притаманна авторському мовленню загалом. Так, історію зради, втілену в любовному трикутнику, відбито в «лукавій провесні» та «підступних пахощах пороху». Звідси, не випадковий вибір місця дії, оскільки ліс – інфернальний простір, в якому людина не тільки співіснує, але й стає природою. Відбувається метаморфоза: опришок перетворюється на орла й уникає золотої кулі князя-супротивника. Крім того, наявна кольоросимволіка: чорноліс і чорний опришок. Завдяки цьому відбувається міфологізація героя та дійсності. До речі, прізвисько Гальшки – Соколиця – одразу визначає її приналежність Збишку-орлові ще до вигаданого жіночого змагання. Подібний фаталізм лунає в авторському продовженні розмови князя з батьком уві сні, коли останній велить синові молитися до Бога не словами, а серцем. Наратор додає, що і доля опришка, і вбивство зрадливої Гальшки братами також визначені Господом. Смерть жінки є зав'язкою подальшого

життєвого шляху обох коханців. Зрештою, князь Януш переймає долю Збишка: він стає втікачем і мешканцем Чорнолісу, який чатує на свого ворога. Однак якщо князем відтепер керують страх й особиста помста, то Збишко набуває рис народного месника, за мету якого править допомога і визволення простолюду з-під гніту можновладців. У такий спосіб Ігор Костецький відтворив градацію персонажа від найманця волоського князя Чезаре на озброєнні Польщі до захисника нації, створивши проєкцію «особисте – національне – загальнолюдське».

Текст оповідання мозаїчний. Основна розповідь раз у раз переривається ритмізованими фрагментами. Сам автор назвав їх вкрапленням вигаданого епосу, що пов'язує викладені події XVI ст. з попереднім XV ст. Недаремно в них фігурують реальні історичні особи. Хоча насправді часова прив'язка є досить умовною. Такі уривки наявні в усіх трьох оповіданнях.

Наразі проаналізуємо значення вставок у «Чорноліському переказі». Згадка про громадянську війну литовських братів-князів Свидригайла (1370–1452) і Ягайла (1362–1434) вміщена після звернення до Януша і Збишка молитися Богу. Певно, наратор наголошує на неприпустимості боротьби, тим паче вбивства одне одного християнами, а в ширшому значенні – людьми, які, за Святим Письмом, є братами. Відтак, Ігор Костецький розмежовує два поняття – віра і релігія, де перше постає витвором Бога та є істинним. Це припущення підтверджує марна спроба князя Януша вбити опришка та посилюється другою вставкою про Федора Острозького (1360–1446), який виступав проти поляків разом зі згаданими правителями, захищаючи Поділля і Волинь, як опришки – Галичину, Закарпаття і Буковину. Водночас, нівелюючи станові відмінності, наратор завдяки ритмізованим фрагментам ототожнює князів та опришків як захисників території. У наступній вставці йдеться про селянське повстання Мухи (1490–1492). Але місце згадки пояснюється лише за допомогою історичних даних. Як воєвода Стефан спровокував селян заради власної вигоди, так Соколиця зіштовхує коханців, уникаючи помсти братів і не цінуючи життя жодного з них. Останній уривок пов'язано з постаттю Предс-

лава Лянцкоронського (1489–1531). Письменник наводить образ Ляха Сердечного в контексті усвідомлення своєї місії Збишком. Польський військовий Предслав обрав роль захисника земель від татар, об'єднався з Остафієм Дашкевичем і став запорізьким гетьманом низового козацтва. Так само Збишко відкидає свої амбіції та починає боротися за національні інтереси за Божої волі, що підтверджує аналогія з образом у київській Софії.

Доля, Господня воля, фатум постають обрамленням твору. Письменник наголошує, що напередвизначеність властива не тільки людині, але й природі, оскільки опришка зберегли Бог і Чорноліс. Цей синкретизм язичництва і християнства вповні відображає ментальність українства. Почавши твір з опису метемпсихози, коли відбувається реінкарнація поколінь (Ярослави і Ростислави стають Остапами, Данилами, Іванами), наратор закінчує розповідь картиною постійного оновлення і переродженням природи. Отже, залучаючи художній паралелізм, Ігор Костецький зіставляє вічність космічного руху та безсмертя вільного духу.

Друге оповідання діалогії «Опришок та орач» (1940–1943) пов'язане з попереднім текстом не тільки центральним персонажем, але й постає продовженням доби. Події в «Чорноліському переказі» відбуваються протягом дня. За ніч історія продовжується, розпочинається наступна розповідь про Збишка. Такий сконденсований час вказує на фольклорну стилізацію, відображену в текстовій організації. У діалогах персонажів наявні вставки «каже», «приказує», які втілюють усне мовлення, адже Ігор Костецький залучає також розмовні форми («дай-но», «двораки», «волиш», «ойчистії», «мавем»), сталі епітети («земле-мати», «золот-спис»), паремію та замовляння («щоб ні бур'ян не глушив, ні кропива, ні всяка кусюча жалива, ані стеблиною, ні волоконцем. Дай Боже...») Письменник створює образ народного наратора, який помічає деталі та, імовірно, був свідком подій. Звідси, реципієнти стають співрозмовниками й, опосередковано, учасниками подій.

Більша частина тексту – діалог між опришком і орачем, які, на перший погляд, виступають опонентами. Об'єктом дискусії постає плуг, який Збишко хоче перетворити на зброю. Полемізуючи про засоби боротьби, то-

гочасний устрій, станові права, співрозмовники насправді говорять про те саме, але представляють різні позиції – активну, дієву і пасивну, споглядальну. Зрештою, Збишко вдається переконати Таназія у програшності невтручання, оскільки варто «переорати землю», аби «і правнуки знали, де ходити мають» [4, 25]. Наводячи аргументи обох, фіксує появу сумнівів у зміні тональності розмови (спочатку орач проходить повз опришка, не озираючись, потім суворо відмовляє, згодом замислюється і нарешті посміхається та погоджується допомогти), Ігор Костецький вибудовує зразок сократівського діалогу. Натомість вислів «переорати землю» здобуває подвійної семантики: буквальне значення (обробити задля врожаю) та переносне (звільнити від чужинця задля майбутніх поколінь). Плуг перетворюється на зброю, почасті ототожнюється з бартком (топірець опришків), а ратай стає помічником справедливого розбійника. Звідси, утверджується виправдання кривавої боротьби як захисту сакральної власності народу.

Багатозначність образу землі посилюється ритмізованою вставкою. В оповіданні міститься лише одна історична паралель, актуалізована, коли ратай вирішує віддати плуга опришкови. У контексті боротьби Збишка проти загарбників згадується Спитко III з Мельштана (1388–1439), який самотужки повернув собі відібрані батьківські землі. Крім підкреслення індивідуального протистояння, в наведеному уривку вбачається вказівка на змісто-ве осердя твору – образ-символ землі. У природі вона стає незамінною основою розвитку флори і фауни, для орача вся земля є сакральною як годувальниця, для наратора вона виступає джерелом захисту і збереження етногенетичної пам'яті, а опришок об'єднує і матеріальну (територіальну), і духовну її сутність (Батьківщина) у цілісний образ.

Насамкінець художнього тексту наратор додає смислову деталь, припускаючи, що турмани після дощу – молитви землі. У такий спосіб Ігор Костецький персоніфікує субстанцію, роблячи її центральним персонажем не тільки оповідання «Опришок та орач», але й сенсом життя героїв.

Третє оповідання «Опришок та крива дівчина» (1940–1947) містить автоалюзії, а

також авторську гру з історичними фактами і народними переказами. За спогадами, найвідоміший опришок Олекса Довбуш (1700–1745), зазнавши травми у бійці зі своїм братом Іваном, лишився кривим. Натомість у тексті Ігоря Костецького шкутильгає дівчина, яку Збишко вважає провісницею лиха. Якщо народна творчість називає вбивцею Довбуша Стефана Дзвінчука, дружина якого, Дзвінка, зрадила коханця, то в літературному творі це ім'я належить янголу-охоронцю опришка. Спочатку дівчину прагнула використати шляхта задля того, аби позбутися вправного ворога-одинака. Проте Дзвінка, навпаки, врятувала Збишка, зруйнувавши підступний план можновладців. Так, письменник суміщає теперішнє (опришок Збишко) і майбутнє (Олекса Довбуш). Крім того, він долучає й минуле за допомогою історичного образу, що вперше з'явився у тексті «Чорноліський переказ», адже у творі фігурує вже згадана постать Федора Даниловича Острозького. Але не у ритмізованому відступі-вставці, а в основному викладі. Він виступає самітним ченцем-сповідальником. Звідси, автор залучає умовний хронотоп як за часом (століття прірва), так і за місцем: князь-монах Феодосій жив у печері Києво-Печерського монастиря, натомість опришок діє у Карпатах.

Отже, подібне переплетіння віків та локацій можна пояснити лейтмотивом оповідання – реінкарнацією героя-повстанця: «Йшла людина, і пісня в ній гула: це в ній бо гукала кров предків. Ішов опришок і лячно свистав: це гукала в ньому кров предків» [4, 30]. Ігор Костецький підкреслює спадкоємність етнокоду нації в неперервності її боротьби за незалежність. Осердям переродження виступає серце – образ, який стає художнім обрамленням тексту й набуває символічного значення в аспекті синтезу духовного, морального й національного.

Особливу увагу привертає композиційний прийом сну. Письменник відтворює уривчасті репліки персонажів, які чує споєний Збишко в маренні. Об'єднуючи сновидіння опришка з діями-словами баби-відьмиці, Ігор Костецький використовує рефрени, що вказують розмаїту емоційну тональність зображення. У своєрідному потоці свідомості наявні прокляття, замовляння, співи, чуттєва фіксація навколишнього, висвітлена у вигуках, назив-

них реченнях, еліпсах. Перехід нарації від презентації сну до розповіді відбувається за допомогою ритмізованої вставки, що розкриває призначення опришка, ототожнюючи Збишка зі спокутником-князем.

Однак у творі сон з'являється ще раз як стилістична фігура: «Шепотіла дівчина: син, сні» [4, 34]. Письменник використовує анаграму, що виступає не формальним, а змістовим фіналом і осібною твору, і всієї трилогії. Адже словам дівчини передують її розмова з опришком, в якій Збишко пропонує Дзвінці стати за дружину і продовжити рід, на що отримує відмову через упередження щодо каліцтва. Проте актуалізація сну спростовує дівочі страхи і постає своєрідним передбаченням майбутнього.

Проаналізувавши «Старобутні повістки» Ігоря Костецького, можна висувати, що письменник послуговується широким спектром художніх зображально-виражальних засобів задля найточнішого відтворення характерів, їхнього розвитку і життєвих колізій. У творах, крім основного викладу, наявний метадієгетичний наратив, що створює ілюзію неперервності й повторення історії, оскільки відсутні чіткі хронологічні та просторові межі. Водночас подібні вставки відображають текстову організацію оповідань: ритмізовані речитативні уривки вказують стилізацію літературних творів під стародруки. Автор сам зізнається у містифікації історичних фрагментів, аби висвітлити зв'язок поколінь на теренах сучасної України. Але в цьому також допомагають і пейзажні замальовки, які, однак, мають філософський зміст, відображаючи циклічність буття. У першому тексті «Чорноліський переказ» вставка-опис Чорнолісу розкриває інфернальність простору, в якому панують і Бог, і природа над всіма істотами, що ними є все навколишнє (рослини, дерева, стихії тощо). У другому творі «Опришок та орач» ліс поступається полю – інфернальне стає сакральним завдяки домінуванню землі. У третьому оповіданні «Опришок та крива дівчина» поле змінює гай, але «досить одного чийогось пальця, встромленого в круження тіла, щоб усе раптом перестало існувати [...] ми переважно віримо в серце. Воно бо зростається. Воно те саме» [4, 35]. Звідси, відбувається не зміна сенсу, наповнення, а зміна форми.

За допомогою текстової фрагментації Ігор Костецький створює мозаїчну картину, вихоплюючи окремі епізоди із життя персонажа. Він витворює нову реальність, міфологізуючи дійсність навіть на лексичному рівні. Наприклад, обравши героєм творів опришка, у заключній частині трилогії письменник наголошує, що скеля тепер називається «каменем Збишка». Тут наявна семантична гра, оскільки в образі героя відображено гіпотези щодо значень і етимологічного походження слова «опришки». По-перше, Збишко повсякчас акцентує свою відстороненість, індивідуальну боротьбу (опріч – окремо, осторонь). По-друге, він досить емоційна та вперта людина, особливо в досягненні мети (оприскливий – нестриманий, дошкульний). По-третє, головні події розгортаються не у Чорнолісі (листяний ліс), а в горах, які є житлом і надійною схованкою народних месників (оприск – уламок, скеля). Однак ліс залишається місцем спочинку, сну, сумнівів, молитов і зв'язком з іншим світом. Крім того, ім'я Збишко, що походить від польського Збігнев, означає «той, хто звільняє від гніву». Тож опришок позбавляється агресії, сублімуючи її у боротьбу за права свого народу. Та цей вибір і шлях Збишка детермінує вища сила, яка визначає та керує долею опришка.

Варто зауважити, що письменник використовує архаїзми та презентує оказіоналізми (кміти, двораки, велеречивий, терпкопахучий, пташиголос, роззвірений, очедивна, деревчас, камінчас, труднобор, веливий, сріблолитися), що посилюють авторську фантазмагорію. До речі, лексичні пошуки автора згодом вповні втіляться в унікальному «камбрумі», гротескній грі слів у пізніших прозових творах Ігоря Костецького.

Назва циклу «Там, де початок чуда» також полісемантична. Передусім вона вказує на синтез реального та ірреального у творах, що виявляється на рівні людина – природа, і на особливість викладу як стилізації народного переказу, про що свідчить авторське жанрове визначення – «старобутні повістки». Проте крім формального аспекту, Ігор Костецький актуалізує смисловий стрижень, інтерпретуючи слово «чудо» в минулому, теперішньому і майбутньому контекстах, завершуючи свої міркування у кульмінації дива народження сина Дзвінки й Збишка, їх переродження у

наступних поколіннях на тлі віковичного оновлення природи.

Дослідивши формальні та змістові складники оповідань, доцільно зазначити про полістилізм художніх текстів. Романтичні елементи представлені в пасеїзмі, актуалізації фольклору й історичній містифікації; сюрреалістичні – сновидіння ототожнюється з реальністю. Але домінує експресіонізм. Ця стильова течія втілена у використанні розірваного часу та фіксації сенсорного, мовленнєвого і чуттєвого вираження. Однак варто зауважити, що письменник у трилогії тільки шукає свій власний стиль, який стане бунтом, «щоб освіжити, черпнувши з дна, і поставивши слова в співвідносини від новочасної мистецької магії – для цілковито вільного самовираження особовості авторової» [1, 202].

Відтак, у циклі «Там, де початок чуда. Старобутні повістки» Ігор Костецький презентував своєрідний авторський міф завдяки мозаїчності викладу, використанню ритмізованих вставок, персонажами яких є реальні постаті, поєднанню домислу з елементами історіософії, лексичним і смисловим новотворам, психологізму характерів, залученню образів-символів. Отже, вивчення ранньої прози письменника уможливує розкриття сюрреалістичних і пост-експресіоністичних джерел його творчості, з'ясування підґрунтя лексичної гри, синтаксичних експериментів, образної полісемантики – рис, що стануть основою ідіостилу Ігоря Костецького.

#### Список використаних джерел

1. Барка В. Експресіоністична проза І. Костецького / Василь Барка // Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. — Мюнхен : На горі, 1964. — С. 199—205.
2. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. — 2-ге вид., доп. і перероб. — К. : Смолоскип, 2006. — 463 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. (Енциклопедія ерудита).
4. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори / Ігор Костецький ; підгот. вид. М.Р. Стех ; Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, Інститут критики. — К. : Критика, 2005. — 526 с.
5. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; передм. Марія Зубрицька ; упоряд. Віра Агеєва, Богдан Кравченко. — 2-ге вид. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 679 с.

**Т. ТКАЧЕНКО**  
Київ

**THE STRUCTURAL FEATURES OF THE «BYGONE TALES» BY IHOR KOSTETSKY**

*The article deals with the peculiarities of the small prose by Ihor Kostetsky (1913–1983). He is the famous Ukrainian writer. The role and the sense of the fragmentariness, mystification in his stories, the formal and substantive, conceptual levels of the text's organization are investigated in the research. The study pays particular attention to author's individual style.*

*Key words: mystification, intertext, insertion, refrain, parallelism.*

**Т. И. ТКАЧЕНКО**  
г. Киев

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «СТАРОБЫТНЫХ РАССКАЗОВ» ИГОРЯ КОСТЕЦКОГО**

*В статье рассматривается специфика малой прозы писателя-эмигранта Игоря Костецкого (1913–1983). А именно, изучаются роль и значение фрагментарности и мистификации в содержательном, смысловом и формальном аспектах произведений. Пристальное внимание уделено авторскому идиостилю.*

*Ключевые слова: мистификация, интертекст, вставка, рефрен, параллелизм.*

*Стаття надійшла до редколегії 25.02.2015 р.*

УДК 821.161.2

**Т. Ю. УРИСЬ**

м. Київ

dw505182@mail.ru

## **НАЦІОНАЛЬНА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА**

*У статті розглядається національна самоідентифікація ліричного героя одного із сучасних українських поетів – Павла Вольвача. Окреслюється поняття «національна самоідентифікація» та специфіка його реалізації в поезії через ліричного героя.*

*Ключові слова: національна ідентичність, національна самоідентифікація, ліричний герой.*

Для сучасного суспільства актуальною залишається проблема збереження національної культури, оскільки вона є одним із факторів впливу на розвиток національної ідентичності окремої особистості та нації загалом. Особливу роль у цьому відіграє поезія як естетико-націологічний чинник, що виконує націоохоронючу та націозберігаючу функції. Вона може виступати як одна з форм збереження національного коду народу. А також поезія зберігає знання і пам'ять, без яких не може існувати нація. Сучасна українська поезія – це не лише епатаж, цинізм, мішанина стилів, порушенням усіх законів мовної та стилістичної форм, звернення до заборонених тем, зняття всіх існуючих до цього рамок і табу, ігрові експерименти з текстом, але це також і один із проявів і засобів утвердження національної самоідентифікації особистості, оскільки література є одним із тих факторів, що сприяють розвитку національної ідентифікації суспільства.

Проблема національної самоідентифікації була в центрі уваги дослідників різних галу-

зей науки – філософії, психології, соціології, етнології, політології, геополітики та ін. У літературознавстві до неї зверталися Микола Жулинський, Стефанія Андрусів, Василь та Петро Іванишини та ін. Проте специфіка реалізації цієї проблеми у творі через ліричного героя ще широко не розглядалась.

Тож метою цього дослідження є не лише розкрити поняття «національної самоідентифікації» в літературознавчому контексті, а й продемонструвати це на прикладі ліричного героя одного із сучасних українських поетів – Павла Вольвача.

Національна самоідентифікація є складовою процесу формування самовизначеності особистості в соціумі, пов'язана з формуванням суспільних відносин особистості в структурі нації, з якою вона себе ототожнює. Таким чином у розвитку особистості проходить процес становлення культурних, моральних та ціннісних орієнтацій, ідеалів та норм поведінки, характерних менталітету цієї нації. Відбуваються певні якісні та кількісні зміни в само-



свідомості особистості, тобто своєрідний процес самоутвердження особистості як носія відповідної культури.

Самоідентифікацією називаємо процес соціологізації індивіда, який впливає на розвиток його самосвідомості. Національна ідентифікація виступає в ролі домінуючої самоідентифікації особистості.

На основі опрацьованого матеріалу, присвяченого зазначеній вище темі, визначаємо поняття «національна самоідентифікація» як процес свідомо-підсвідомого ототожнення особистості зі своєю нацією, процес самоутвердження особистості як носія відповідної культури, усвідомлення власної причетності до певної нації та її системи цінностей (мови, етичних норм, культурної спадщини тощо).

Оскільки національна ідентичність є складовою концепції особистості, тому правомірно говорити про особливості її формування в ліричного героя, а отже, і про вираження його національної самоідентифікації текстуально.

А ось як трактує процес національної самоідентифікації Стефанія Андрусів: «Процес національної самоідентифікації так само космогонічний за своїм характером: у момент самоосмислення... відбувається відновлення національного образу світу...» [1, 34].

Ліричний герой одного із сучасних поетів – Павла Вольвача, живучи практично в маргінальному суспільстві (зб. «Маргінес», «Південний вітер»), все ж позиціонує себе українцем і самоідентифікує себе, відповідно, з українською нацією.

Про справжню національну наповненість його лірики згадувала Лілія Коробко, означуючи характер суб'єктивного поетичного «я» автора, «головним естетичним чинником впливу на який є «подих рідного краю», і це «не просто локальність, а рідне тло, мала батьківщина як символ, як архетип, до якого митець то наближається, то віддаляється, але ніколи не пориває...» [5, 78].

У його ліриці суспільне й особисте тісно переплетене, тому ліричний герой так сильно переживає за свою країну і народ, а особливо за ту частину суспільства, що живе поруч. Його реакція гостра: окрім сатири і сарказму, там подекуди знаходимо і відкриті випадки осудження в бік самих українців:

Нема ярма. Та й нас – нема.

Лише якісь дірки в повітрі [2, 55].

Або ж:

Ми ще животієм біля скирти

І мремо між кам'яних громадь...

Та невже ж ми всі оце минули? [2, 68].

Ліричний герой звертається до свого народу, щоб ті врешті усвідомили:

Що ми такі – і не інакші.

Що ми – і тільки ми – це ми.

Що біль не МІЙ, а болі НАШІ [2, 86].

І зміна займенників у цьому випадку означається саме мотивом спільної долі ліричного героя та його нації.

Ліричний герой, як і його автор, прямий у вираженні власних почуттів та опозиційний до навколишнього світу, а почуття, як і зображена у творах природа, нестримні, стихійні, подекуди навіть неконтрольовані. І хоч ми не можемо повністю ототожнювати автора і ліричного героя, проте останній все ж має автобіографічні риси свого автора.

У ліриці Павла Вольвача подекуди знаходимо описи страшних симптомів виродження народу, ідеї людяності та добра:

Ми непотріб. Ми рам'я і дрантя,

Понівечені браття...

Уколовся хтось – не прокинувся,

Хтось надовго сів – не «відкинувся» [2, 86] тощо.

Його лірика соціально наснажена. Тут зображена і деструкція українського простору, і занепад індивідуального національного характеру, і меркантилізація, і відверте насильство. Проте ставлення ліричного героя до власного народу особливе і неоднозначне, бо він ніби і не засуджує його (хоча і називає волами, «що тягнуть долю у ярмах вулиць» [2, 61]), а скоріше розуміє його проблеми і потреби і навіть звертається по допомогу до Месії, як символу волі, місією якого було звільнення від рабства, врешті від рабської психології, і просить для свого народу:

Землетрусів дай, Месіє, в кров!

Правду шаблі і жагучість кулі,

Бо яких ще треба молитов?! [2, 68]

Ліричному герою Павла Вольвача властивий бунтарський дух українського козака. Його свідомість абсолютно твереза. Він усвідомлює, що його народ утратив власну духовну цілісність.

...Тоскні, наче шинелі,  
Снують суцільні «сограждане», «женщини» і  
«мужчини».

І тінь моя неприкаяна в'язне у цій пустелі,  
І маю я тільки згарище з присмаком Бать-  
ківщини [2,11].

Саме через ліричного героя автор передає власні почуття та переживання, а той у свою чергу впливає на формування духовного світу читача. Ліричний герой Павла Вольвача – мешканець промислового, задимленого, закуреного і абсолютно зрусіфікованого міста. Він відчуває певну відчуженість від цього змаргіналізованого суспільства, з яким живе, бо він за своєю суттю інший, а тому шукає гармонії в природі. Хоча та соціальна спільнота все ж наклала певний відбиток і на його психіку, і на спосіб життя, проте не зламала, а лише укріпила в думці, що треба жити по-іншому, і його країна може мати інше життєве русло. Його ліричний суб'єкт – національно свідомою особистістю, з україноцентричним світоглядом, тобто з закодованим ще на генетичному рівні способом мислення і світосприйняття, з системою поглядів на життя, природу й суспільство, детермінованою саме концептосферою «Україна».

Для П. Вольвача-поета характерна зв'язність з тією територією, у якій формувалася його естетична свідомість. Лілія Коробко в статті, присвяченій творчості цього автора, пояснює наскільки міцно він прив'язав свого ліричного героя до землі, території, на якій народився. Власне про неї ми можемо довідатися з розповідей самого Павла Вольвача в одному з його інтерв'ю: «Це мільйонне індустріальне місто, заселене переважно вчорашніми селянами та їхніми нащадками. У мовному вимірі – це умовно російська лексика наклана на умовно український спосіб думання. Доволі безлика архітектура, кволість традицій і культурного прошарку. Нечисельна «інтелекенція», російськомовна, ..., і вже зовсім рідколиста національно-«швідома», зрідка вкраплені в пролетарсько-різночинницьке море. Труби, домни, газовий сморід, мордобій по святах, і не тільки» [4]. Саме на тлі такого урбаністичного пейзажу та дійства живе й самовиказується ліричний герой. Він усвідомлює свою нетиповість для такого типового південного сходу України. Він нарікає на від-

сутність народу як національну та етнічну єдність, що має спільну мову та культуру.

Уже перша його збірка «Маргінес», де за словами Леоніда Череватенка, «з першої сторінки поринаєш у світ не абстракційних, не вигаданих, не зарубіжних, а реальних, болючих, пекучих, неминучих проблем і пристрастей, що не відпускають, тримають у напрузі до останнього буквально рядка» [6, 131], певним чином окреслена локальність і прив'язаність до місця свого народження автора, а відтак і його ліричного героя.

Болісним для ліричного героя є усвідомлення втрати його народом власної духовної цілісності та повна апатія національної самосвідомості. Він нарікає на відсутність в Україні того, що зветься «народом», тієї єдності, що має струнку ієрархію цінностей, а без цього немає шансів на своє майбутнє.

Перетворення народу на масу без етнічної і національної свідомості, без традицій і коріння, у безнаціональне суспільство, яке легко визискувати економічно, яким легко маніпулювати. Він нарікає на відсутність зв'язку і розуміння між владою та її народом:

... та міць хистка всевладних тих  
котрим що стяг пусте що стих  
вони плюють десь там на нас  
ми тут – на них [3, 26].

Через ліричного героя автор наголошує, що його народові необхідні зміни, які мають початися з морального оновлення душі кожного українця. Витоки суспільних змін мають сягати глибин людських сердець та розуму.

Ліричний герой П. Вольвача живе серед усуніть зденационалізованої людської маси, проте шукає гармонії зі світом, з тим краєм, у якому народився, бо йому:

Саме в цьому місті чомусь судилося бути.

В цьому часі і сонці. Посеред цих людей [2, 38].

Він намагається самоідентифікувати себе на своїй рідній землі, у місці, де народився, як поет. Ця самоідентифікація відбувається через усвідомлення себе як частини свого народу та поєднаності власної долі з долею рідної землі.

Ліричний герой – сильна вольова особистість, що протистоїть умовам, у яких народився, проте він любить свою Батьківщину та місто, у якому народився. І підтвердження цьому в кожній його поезії, бо для нього:

Полин, буркун і кураїна  
Та ще акація крива...  
І все на світі – Україна,  
І птах, і грудка, і слова [2, 62].

Павло Вольвач наділяє такою силою особистість свого ліричного героя, що хочеться вірити: незламність його духу відродить до життя націю. Він волонтарист, повний «надій і часу», що дякує Богові за «той немислимий розмах»:

Що стою в трагічній Україні,  
Й чую, крізь вселенську тишину,  
Як ростуть нові її склепіння  
В безкінечність, на звізду ясну [3, 90].

Отже, Павло Вольвач показує нам як в умовах абсолютно неприйнятних для життя та розвитку нормальної людини, в абсолютно змаргалізованому суспільстві, де алкоголізм, наркоманія та порушення закону є нормою, існує ліричний герой, який при усьому цьому не лише не став одним із них, а й ідентифікує себе з українською нацією, з тією її частиною, для якої існує мораль, життєві цінності, принципи, божі та людські закони, і вірить, що інша частина цього суспільства теж зміниться, і

його нація оживе і розквітне. А реалізується ця національна самоідентифікація ліричного героя не лише через вираження прив'язаності його до своєї Батьківщини, до тієї території, на якій зріс, а й через вираження тих почуттів (причому досить неоднозначних) і до власного народу, і до тієї верхівки, яка не допомагає, а лише гальмує розвиток його держави.

#### Список використаних джерел

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / С. М. Андрусів. — Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. — 340 с.
2. Вольвач П. Південний Схід. Поезії / П. Вольвач. — Львів: Кальварія, 2002. — 188 с.
3. Вольвач П. Судинна пошта. Поезії. / П. Вольвач. — К.: Ярославів Вал, 2011. — 96 с.
4. Гаврош О. Павло Вольвач: «Щоб стати письменником, треба багато чого не вміти» [Електронний ресурс] / Олександр Гаврош // Дзеркало тижня. — 28 березня — 4 квітня 2009. — № 11 (739). — Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/pavlo\\_volvach\\_schob\\_statipismennikom\\_treba\\_bagato\\_chogo\\_ne\\_vmiti.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/pavlo_volvach_schob_statipismennikom_treba_bagato_chogo_ne_vmiti.html)
5. Коробко Л. «Щемить Батьківщина між ребер...»: поезія Павла Вольвача / Л. Коробко // Слово і час. — 2003. — № 10. — С. 76—80.
6. Череватенко Л. «Захлинаючись стукотом серця...»: П. Вольвач / Л. Череватенко // Дніпро. — 1998. — № 3/4. — С. 131—136.

*T. URYS'*  
*Kyiv*

#### NATIONAL SELFIDENTIFICATION OF THE LYRICAL HERO IN THE POETRY BY PAVLO VOLVACH

*The article deals with the national selfidentification of the lyrical hero by one of the modern Ukrainian poets - Pavlo Volvach. Defined the concept of "national selfidentification" and specifics of its implementation in the poetry through the lyrical hero.*

*Key words: national identity, national selfidentification, lyrical hero.*

*T. Ю. УРЫСЬ*  
*г. Киев*

#### НАЦИОНАЛЬНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА

*В статье рассматривается национальная самоидентификация лирического героя одного из современных украинских поэтов – Павла Вольвача. Определяется понятие «национальная самоидентификация» и специфика его реализации в произведении через лирического героя.*

*Ключевые слова: национальная идентичность, национальная самоидентификация, лирический герой.*

*Стаття надійшла до редколегії 24.02.2015 р.*

УДК 821.161.2

**О. ФІЛАТОВА**

м. Миколаїв

filatovaoks07@rambler.ru

## ДИТЯЧА КНИЖКА В ІДЕОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ КООРДИНАТ

*У статті окреслюються загальні контури історико-літературного та соціополітичного тла, в якому формувалася радянська література для дітей; визначається проблемно-тематична парадигма української дитячої прози періоду 30-х років ХХ століття, її напрямки та домінанти.*

*Ключові слова: дитяча література, позитивний герой, характер, проблематика, виховання, ідеалізація.*

Активізація наукового дискурсу про українську версію соцреалізму зумовлена потребою сформувати цілісну модель літературного процесу ХХ століття, невід'ємну складову якої становить література для дітей та юнацтва. Специфіка розвитку дитячої книжки в ідеологічній системі координат є предметом пильної уваги з боку сучасних дослідників: Іванюка, В. Кизиловой, Р. Мовчан та ін. Більшість досліджень базується на творчому матеріалі конкретної персоналії, або, ж навпаки, має характер загального огляду.

Метою нашого дослідження є окреслення загальних контурів історико-літературного та соціополітичного тла, в якому формувалася радянська література для дітей; аналіз проблемно-тематичної парадигми української дитячої прози періоду 30-х років ХХ століття, її напрямків і домінант.

Атрибутовані комуністичною владою на початку 1930-х років зміни до процесу навчання, виховання й соціологізації (запровадження обов'язкової початкової освіти, повернення до традиційної класно-урочної системи навчання, системного опанування основ науки у вищій школі тощо) безпосередньо пов'язувались зі створенням нової дитячої книжки, книговидаванням, періодикою для дітей та юнацтва. Адепти революційної культури, як і тодішні авторитети радянської системи освіти, безспідставно вважали дитячу літературу могутнім засобом виховання молодого покоління. І найперше тому, що література для дітей за своєю природою виконує дидактичну мету, пропагує певний образ життя й думки. Відтак, на дитячу книжку як важливого елемента в системі радянської освіти покладалася суспільно важлива місія репрезе-

нтанта панівної ідеології, дієвого засобу політичної пропаганди.

Нова сфера вимагала таких творів, які б відповідали духові часу, виконували соціально-політичне замовлення держави, зокрема виховували молодь на ідеях ленінізму й інтернаціоналізму, показували соціалістичні перетворення в країні. Тому перед «новою» радянською літературою для дітей і юнацтва як «найгострішої більшовицької зброї на ідеологічному фронті» ставиться ряд першочергових завдань, серед яких – завдання «формувати матеріально-діалектичний світогляд, активно боротися з намаганнями нав'язати їм «вороже світорозуміння», ідеалістичне бачення світу; сприяти становленню пролетарсько-класової свідомості, гострої ненависті до класового ворога; виховувати в душі пролетарського інтернаціоналізму, викриваючи шовінізм та національну ворожнечу; організовувати підростаюче покоління для участі в соціалістичному будівництві, навчити його активно долати перешкоди; забезпечити політехнічне виховання дітей, прищеплюючи їм навички колективної праці» [8, 16] тощо.

За вимогами корифея радянської літератури М. Горького, адресовані дитячій аудиторії художні твори мали охоплювати всі сфери людських знань і діяльності; формуючи «світогляд комунізму», відображати ідеал всебічно розвинутої людини-творця, людини-патріота, колективіста й борця. Головним постулатом у літературі для юних громадян «країни рад», за твердженнями Горького, залишалася виховання класової ненависті до буржуазії, зокрема – формування «органічної огиди до ворога, як істоти низького рівня», нівелювання «страху перед силою його цинізму, його жорстокості» [3, 96].

Автори дитячих книжок, вважав «перший пролетарський» письменник, повинні бачити в дитині товариша, активного учасника будівництва нового світу, «маленького господаря» соціалістичної країни. Тому у творах для дітей Горький вимагав показувати юних героїв «лицарями духу, борцями за правду, революціонерами й мучениками ідеї», фантазерами, які закохані у мрію і здійснюють її на практиці [3, 77].

Підтримані (швидше, санкціоновані) партійним керівництвом думки М. Горького підхоплювалися наближеними до влади письменниками, які безпомилково орієнтувалися у зміні ідеологічних орієнтирів та блискавично реагували на запити політичної кон'юнктури. Вони визначали горизонт дитячого читання, що формувався відповідно до завдань «соціалістичної педагогіки», атрибутованих новою владою та ідеологією з утилітарних класових позицій. Про що і як писати українським радянським письменникам для дітей та юнацтва вказували й чиновники від літератури. За процесом творення дитячої книжки неухильно стежив спеціальний державний інститут цензури, представлений чиновниками Головліту – безпосередніми провідниками указівок апарату ЦК.

«Політично невитримані» дитячі твори, що не вкладалися в загальноідеологічний контекст заборонялися пильними редакторами й, відповідно, вилучалися з бібліотек і книгарень та направляються (у кращому випадку) на полиці спецфондів або (в гіршому) – на переробку до паперових фабрик під гаслом нестачі паперу для радянської держави [10]. Найперше вилучалися «книжки про виховання в дусі основ старого устрою, релігійність, монархізм, націоналістичний патріотизм, мілітаризм, шанобу знатностей та багатства. Книжки, що змішували науку з релігійними вигадками, міркуваннями про божу премудрість» [1, 56–57].

У 1930 році спецкомісія у справі дитячої літератури рекомендувала вилучити з «установ Соцвиху, бібліотек та з продажу» повість М. Вороного «Носоріг», О. Олеса «Ялинка», «Казки та оповідання» І. Кіпніса, роман Г. Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома» та ін. Список забороненої літератури, надрукований у «Бюлетені НКО» 1933 року, складав вже

187 дитячих творів, серед яких – «Казки для юнацтва» Г.-Х. Андерсена, «Бельгійські народні казки» в перекладі Р. Гельбіна, «Англійські казки» У. Джекобса, «Казки Перо», «Нові іноземні казки для дітей», укладені А. Благіним і Н. Заровим тощо [Цит. за: Федотова О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20–30-х рр. ХХ ст.]. Під жорстку ревізію ідеологічної цензури потрапляла українська дитяча класика – твори «дорослих» письменників для дітей.

Уже цей короткий аналіз показує, що формування жанрів, стилю, героїв дитячих книжок відбувалося в умовах радикальних політичних перетворень і реалізації соціально-педагогічних новацій початку 1930-х років. Саме в цей період більшість українських письменників – Григорій Бабенко, Іван Багмут, Володимир Владко, Олесь Донченко, Наталя Забіла, Оксана Іваненко, Олександр Копиленко, Іван Нехода, Віталій Таль, Микола Трублаїні та ін. – перейшла від осмислення традиційної теми дитинства до безпосередньої участі у творенні літератури для дітей та юнацтва. В умовах ідеологічної заангажованості, політичного тиску, вульгаризаторських звинувачень, арештів серед інтелігенції для багатьох українських письменників дитяча література, за словами Іванюка, «стала компромісним рішенням, своєрідною віддушиною, що давала можливість працювати, не поступаючись або майже не поступаючись своїми ідейно-естетичними принципами» [6, 53]. Іншими словами, цей жанр давав можливість порівняно вільного руху героя в літературному просторі.

На думку М. Чудакової, у складні, часом трагічні тридцять років «можна (і треба) було писати про піонерів, про Павлика Морозова, але можна було й не писати... Була відома свобода формування цього жанру – вся увага офіційної критики була спрямована в бік «дорослої літератури» [11, 347]. У дитячій літературі, зауважує авторитетна російська дослідниця, можна було знайти «розмаїття психологічних колізій і людських почуттів, відшліфовувалась техніка побудови особливого художнього світу – поза зв'язками з реальністю дорослого світу», «і це був... світ повноцінної етики» [11, 355].

Наразі не з усіма позиціями М. Чудакової можемо погодитися, окремі твердження нара-

зі видаються, м'яко кажучи, контрверсійними. Думається не варто ігнорувати факти ідеологічної експансії в дитячу літературу, яку, власне, підтверджують численні партійні постанови й резолюції, прийняті на більшовицьких з'їздах, нарадах, зібраннях. Тим більше, говорити про більшу, ніж у авторів «дорослої» літератури 1930-х років, свободу творчого самовираження дитячих письменників. Не могло бути мови й про відокремленість дитячого світу від світу реального, позаяк комуністична влада імперативно нав'язувала літераторам завдання відображати зв'язок світу дітей і дорослих в прекрасних, щасливих умовах радянського життя. Думається, в означеному проблемному колі логічно було б акцентувати на майстерному використанні в дитячих текстах т. зв. методу «підставних проблем», коли за встановленими системою ідеологічними кліше письменникам часом удавалося маркувати загальнолюдські норми і цінності.

Так чи інакше, оголошений на першому Всесоюзному з'їзді письменників заклик М. Горького до «людей бувалих» йти в дитячу літературу став для радянських митців імперативом до дії, реалізованим не тільки в художній творчості, але й на рівні виховної діяльності. Ідеологічно визначені форми роботи з дорослим читачем почали в повній мірі дублюватися й у дитячому читацькому середовищі. Українські письменники активно виступають на диспутах і обговореннях книжок у піонерсько-комсомольських колективах, на літературних вечорах у клубах, співпрацюють із бібліотеками. Так, за участі Миколи Трублаїні Харківська центральна бібліотека юного читача в 1934 році видала брошуру – звернення до письменників – «Дамо дітям книжку, що кличе до боротьби і перемоги». Бібліотека палацу піонерів міста Харкова опублікувала збірку «Листи письменників до юних читачів» (1936 р.), в якій О. Донченко, М. Трублаїні та інші письменники порушують назрілі питання літератури для дітей, розповідають про свій творчий досвід.

Збираючи матеріал про життя радянських дітей, їх навчання, виховання і дозвілля, творці дитячої книжки багато часу проводять у школах, в учнівських колективах, палацах піонерів. Скажімо, в основу повісті «Олив'яний перстень» Васильченка покладено складні

життєві будні учнівського колективу 61-ї трудової школи імені Івана Франка, у якій письменник викладав українську мову і літературу протягом шести років (1922–1928). О. Копиленко під час роботи над романом «Дуже добре» та його продовженням «Десятикласники» постійно спілкувався з учнями 19-ої школи міста Києва, життя якої багатьма моментами лягло в основу діалогії. Письменник був присутній на уроках, на піонерських зборах і святах, допомагав учням готувати шкільні газети та рукописні літературні журнали, виступав із читанням власних творів, розповідав про специфіку письменницької праці тощо.

У Харківському палаці піонерів і школярів багато часу проводив М. Трублаїні, створив там клуб юних дослідників Арктики, в якому працювали гуртки штурманів, льотчиків, зв'язківців, географів, топографів, геологів та клуб юних дослідників підводних глибин. За його ініціативою та безпосередньою участю відбувалися подорожі піонерів за Полярне коло, на Кавказ, у Крим; організовувалися масові спортивні ігри харківських і київських школярів. Про подорожування чорноморським узбережжям, пригоди дітей та їхні враження від зустрічі з підводниками письменник розповів у повісті «Мандрівники» (1937 р.).

Написанню повісті О. Донченка «Школа над морем» передувало тривале відрядження письменника до Одеси, знайомство з життям слобідської школи та його учнівським колективом, обговорення з учителями на засіданнях педагогічних рад проблем виховання та навчання дітей. Враження Оксани Іваненко від роботи в колонії для неповнолітніх імені Горького під керівництвом Антона Макаренка, що знаходилася на Харківщині в селі Куряж, лягли в основу її поеми «Колоніада» (у «Педагогічній поемі» А. Макаренка письменниця постала прототипом образу Оксани Варської. – О. Ф.).

Дитячі книжки періоду «соціалістичної реконструкції» 30-х років ХХ століття – своєрідні культурні кореляти, дія яких обмежена втратою модерністських тенденцій та розвитком антигуманістичних радикальних ідей, що попередньо проходять апробацію в загальному – «дорослому» – середовищі. Тематичний діапазон літератури для дітей і юнацтва

цього періоду, як і специфіка стилю, жанру дитячих творів, концепція адресата, проблематика, визначаються чинниками зовнішнього життя, зокрема умовами конструювання нової реальності та специфікою утвердження нових життєвих практик. Відповідно до вимог соціально-політичної кон'юнктури провідними темами у дитячій книжці є індустріалізація й колективізація, поетичне зображення самовідданої праці юних громадян радянської країни, прославлення героїки революції та громадянської війни, класова боротьба в усіх проявах тощо. Загалом, як писав у програмній статті «Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання» О. Донченко, «соціалістичне будівництво, реконструкція сільського господарства, участь дітей у боротьбі за промфінплан, оборона Соціалістичної Батьківщини в майбутній війні, політехнізація, природні багатства СРСР – ось теми для дитячого письменника» [4, 1].

Серед проблем, що їх автори ставили в своїх творах, адресованих юній аудиторії читачів, чільне місце посідають проблеми протистояння індивідуального й колективного, дружби та громадських обов'язків, кохання й сумління, міжособистісних стосунків, виховання соціально активної життєвої позиції та ряд інших. І конфлікт у цих творах – часто далеко не дитячий, позаяк розгортається не тільки всередині дитячого колективу, а переноситься на взаємовідносини юного героя і світу, героя і складних обставин, героя і ворожого оточення.

Панівними стають мотиви патріотизму, соціалістичного гуманізму, дружби народів, заклики до готовності обороняти соціалістичну батьківщину від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Дедалі активніше пропагується й розповсюджується ідея утвердження в літературі образу нового позитивного героя – радянського колективіста, матеріаліста, пролетарського інтернаціоналіста, «загартованого в сучасних класових боях, сміливого, готового до бою з класовим ворогом і силами природи» [5, 146], справжнього борця, відданого справі комуністичного будівництва, здатного на самопожертву в ім'я загальнонародних ідеалів. Такий персонаж завжди показаний у внутрішньому розвитку (від сентиментальності – до стійкості духу, від фальшивої романтичності –

до твердості характеру й т. п.), духовному формуванню, у процесі становлення характеру, зіткненнях; і випробовуваного різними ситуаціями (часом екстремальними). Іншими словами, у художньому просторі твору перед читачем розгортається процес виховання сили волі юного супергероя (піонера, комсомольця), кристалізації його світоглядних позицій.

Репрезентативність творчої стратегії письменників виразно оприявнюється на рівні художнього моделювання дитячих характерів. Попри зображення різноманітних інтересів, поведінки дітей у різних періодах і в різних обставинах, автори акцентують на визначальній і спільній чи на для всіх позитивних персонажів рисі характеру – на високому рівні самосвідомості, активній життєвій позиції, відданості комуністичній ідеї. Герої такого типу завжди готові підкоритися зовнішній авторитетній інстанції – колективу.

Якщо в дитячій літературі 20-х років юні персонажі мріють про важливі суспільнокорисні справи, то в 30-ті вони досягають успіху в підготовці до здійснення цих справ або ж реалізують свої мрії. Нові герої дитячих книжок – передові піонери й комсомольці – не лише навчаються, але й активні у громадському житті, наполегливі у спорті й підготовці до героїчних вчинків, до боротьби з численними «класовими недобитками» та «імперіалістичними хижакками». З молодечим завзяттям та ентузіазмом вони прагнуть (аналогічно до намагань позитивних героїв «дорослої» літератури) самоутвердження, романтики подвигу (на кшталт, здійснення «світової революції»), рішучо долають будь-які перешкоди на шляху до омріяної мети. Героїчного характеру набуває як боротьба з індивідуальними вадами (жадібністю, ледарством, боягузством, хвалькуватістю), так і виконання надзвичайно важливих громадських справ, серед яких особливо актуальним є вміння виявити або навіть затримати ворога-шкідника, бандита-білогвардійця, диверсанта-шпигуна).

Відповідним чином оформлюючи маніфестовані державною владою інтенції, література для дітей та юнацтва переймає на себе частину функцій щодо створення відповідного психологічного та ідеологічного суспільного настрою. Рішучий наголос робиться на формуванні в дітей, підлітків і молоді готовності

до боротьби за нові ідеали. Відтак, у книжках для дітей і юнацтва радянські письменники не просто зображають світ із його боротьбою, небезпеками, труднощами, але й указують місця можливих подвигів у повсякденному житті. Беручи за приклад життя і діяльність «активних творців майбутнього», автори пропонують дитячій та юнацькій аудиторії заздалегідь сформульовані соціальні, психологічні, морально-етичні взірці, визначають єдино «правильні» варіанти поведінки – у школі, в колективі, сім'ї, соціумі, у громадській діяльності.

Як заявляв М. Трублаїні, один із провідних дитячих письменників 1930-х років: «Радянський письменник мусить виховати у свого читача вміння й бажання ставити собі за мету виконання лише громадсько корисних справ. Радянський письменник мусить писати так, аби його герої були відважні, настирливі, громадсько корисні люди. Але такого героя треба малювати так, аби він захопив читача настільки, щоб читач намагався бути подібним до цього героя» [9, 15].

Показовим для української дитячої літератури 1930-х років, особливо першої половини десятиліття, стало залучення до її масиву ідеологічно інспірованих «дорослих» текстів, які певною мірою розширювали її ідейно-тематичний та жанрово-стильовий діапазон. Горизонт дитячого читання задовольняло чимало повістей, оповідань, нарисів, присвячених індустріалізації, характерною й типовою домінантою яких була репортажно-нарисова форма викладу, плакатність, ілюстрація виробничих процесів, психологічна невмотивованість поведінки, схематичність образів-персонажів, які не завжди ставали повноцінними характерами. Загалом, хвороба голого «техніцизму» притаманна більшості творам, присвяченим темі «соціалістичного перетворення» країни. Поетика текстів означеного тематичного комплексу відповідає основним тенденціям естетики соціалістичного реалізму.

Скажімо, повість Ю. Шовкопляса «Земляний похід» (1933 р.) ввійшла в дитячу літературу, хоча твір адресовано дорослим. Розгортаючи в художньому тексті широку картину будівництва великої гідроелектричної станції, автор демонструє вміння радянських тех-

ніків і робітників на чолі з інженером-комсомольцем успішно, без допомоги закордонних спеціалістів, розв'язувати складні технічні проблеми. Поряд з дорослими в повісті діють школярі, які також живуть інтересами робітничого колективу, беруть активну участь у ліквідації прориву на будівництві.

Цілком робітничій тематиці присвятив О. Донченко повість для юнацтва «Розвідувачі нетрів» (1934 р.). У ній зображено групу комсомольців, які, виявивши в архівах описи місць, де в тайгових нетрях криються поклади корисних копалин, вирушають в експедицію і знаходять для молоді радянської держави нафту. Віршоване оповідання О. Донченка «Столиця Харків» (1931 р.), роман Н. Забіли «Тракторобуд» (1933 р.) знайомили дітей з індустріалізацією тодішньої столиці України, будівництвом Харківського тракторного заводу. Про робітничий клас, будівників Дніпрогесу, донецьких вуглекопів написані для молодих читачів оповідання О. Донченка «Дніпрельстан», «Електрика» (1931 р.), збірка літературних етюдів О. Кундзича «Шахтарі» (1932 р.), збірка новел П. Байдебури «Сюрприз» (1936 р.), повість Я. Гримайла «Юні мандрівники, або подорож на Дніпрельстан» (1930 р.).

Темі індустріалізації присвячена переважна більшість нарисів, із якими письменники В. Владко, М. Трублаїні, Н. Забіла, Я. Гримайло, І. Багмут знайомили дітей з великими новобудовами країни, традиційно акцентуючи на трудових подвигах «героїв першої п'ятирічки». До слова, надзвичайно популярним на той час був жанр подорожнього нарису, адресований дитячій аудиторії, в якому письменники в цікавій формі розповідали про свої враження від мандрівок на Тянь-Шань, до Далекого Сходу, Карелії, узбережжя Охотського моря (І. Багмута «Подорожі до небесних гір» (1930), «Преріями та джунглями Біробіджану» (1931), «Вибухи на Півночі» (1932), «Карелія» (1933), «Верхівки засніжених тундр» (1935); М. Трублаїні «До Арктики через тропіки» (1931), «Людина поспішає на північ» (1931), «Ангара» (1933), «Курсом на північ» (1933)).

Література того часу нещадно експлуатує прагнення дітей бути схожими на улюблених героїв – легендарних червоних командирів,



відважних полярних льотчиків і капітанів, переможців соцзмагань, ударників праці. Передаючи свої враження від подорожей, розповідаючи про відважних і безстрашних лицарів і звитяжців радянської країни автори пропонують юному читачеві готові зразки поведінки, які мали б слугувати прикладами для наслідування.

«Я знаю, про яких героїв мені писати, – заявляв один з провідних дитячих письменників 30-х років М. Трублаїні. – Але передо мною стоїть завдання так про них написати, аби мої юні читачі, читаючи про цих героїв, самі ставали схожими на них, проймались їх сміливістю, відвагою, відданістю справі соціалістичного будівництва. Моя мета – запалити юних читачів бажанням стати дослідниками Арктики, моряками, що не побояться штормів, авіаторами, що зуміють повести літаки на тисячокілометрові віддалі, інженерами і вченими, що дізнаються про всі таємниці природи і переможуть усі стихії» [2].

Автори книжок для дітей, підлітків та молоді легко бралися до ідеалізації явищ скоро минутих або взагалі негативних. Так, скажімо, активно, в унісон до ідеологічних запитів часу дитячі письменники відображали тему колективізації українського села. О. Донченко у повісті «Ударний загін» (1931 р.) моделює історію про участь дітей у створенні колгоспу, боротьбі з «класовими ворогами» – куркулями. Головні герої – піонери Ромка і Костя – допомагають викрити ворогів, ліквідувати прорив на молотьбі, боряться зі шкідниками, виводять голубів-зв'язківців для Червоної Армії. Поряд із дорослими класову боротьбу з експлуататорами-боями в казахському аулі ведуть бідняцькі діти, образи яких представлено в повісті О. Донченка «Аул Іргіз» (1932 р.). Головний герой твору – дванадцятилітній Юлдаш, син байського пастуха, вже традиційно показаний у процесі формування класової свідомості.

Спадає на думку, що піднесено, із захватом показуючи життя персонажів дитячих книжок, їхнє навчання, активну участь у суспільнокорисній праці, автори таким чином «давали читачеві широкі можливості для самоототожнення з героєм, співпереживання, спільного подолання шляху від пасивного споглядання до усвідомлення власної відпові-

дальності й вчинку, який мислився вирішальним моментом дорослішання» [7, 446] і персонажів, і читачів.

Отже, домінантно репрезентативними ознаками дитячої літератури 1930-х років є виразний дидактизм, пролетарська риторика, неприховане моралізаторство, розлогі реляції навчально-виховного плану. Естетичний компонент у художніх творах для дітей і юнацтва виконує другорядну, допоміжну роль. Позиція героя літературного твору та позиція юного читача збігаються. І чим більше таких збігів, чим ближчим виявляється конкретний читач до концепції адресата твору, тим більшим бачився радянській критиці «естетичний ефект» (С. Іванюк) книжки для дитини.

#### Список використаних джерел

1. Архів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. — Оп. 1. — Спр. 160. — Арк. 56—57.
2. Брюховецький В. «...Напинаються горді вітрила» [Електронний ресурс] / В'ячеслав Брюховецький. — Режим доступу : <http://coolib.com/b/189688/read#t105>.
3. Горький М. О детской литературе, детском и юношеском чтении: Избранное / М. Горький ; [Сост., вступ.ст. и коммент. Н. Б. Борисовой] / [4-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Дет. лит., 1989. — 222 с.
4. Донченко О. Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання / Олень Донченко // Літературна газета. — 1931. — 10 січня. — 1.
5. Затонський В. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва (З доповіді на Всеукраїнській партнарад в справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р.) / В. Затонський // Українська дитяча література: Хрестоматія критичних матеріалів [Упорядн. : Ф. Х. Гурвич, В. Савченко]. — К. : Вища шк., 1969. — 143—146.
6. Іванюк С. АДРЕСАТ – МАЙБУТНЄ. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941) / С. Іванюк. — К. : Наук. думка, 1990. — 128 с.
7. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х кн. (1960–1990-ті роки) ; [за ред. В. Г. Дончика]. — К. : Либідь, 1995. — Кн. 2. Ч. 2. — 512 с.
8. Про вимоги до дитячої п'єси: Обіжник НКО до всіх Райінспектур Наросвіти, ОНІО, пед. та дит. Видань, до всіх вид-в від 2.XI.1930 // Бюл. НКО. — 1930. — № 37. — 16 с.
9. Трублаїні М. Дамо дітям книжку, що кличе до боротьби й перемог: Ст. / М. Трублаїні. — Х. — Од. : Дитвидав, 1934. — 45 с.
10. Федотова О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20–30-х рр. ХХ ст. [Електронний ресурс] / Оксана Федотова. — Режим доступу : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=771>.
11. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов / Мариэтта Чудакова // Чудакова М. Избранные работы. — М. : Языки русской культуры, 2001. — Т. 1. Литература советского прошлого. — С. 339—366.

**O. FILAROVA**  
Mykolaiv

#### CHILDREN'S BOOK IN THE IDEOLOGICAL COORDINATE SYSTEM

*The article outlines the broad contours of literary history and sotsiopolitichnogo background, which was formed in the Soviet literature for children; determined Topical paradigm Ukrainian Children's prose period of 30 years of the twentieth century, its direction and dominant.*

*Key words: children's literature, a positive hero, character, issues, education, idealization.*

**О. С. ФИЛАТОВА**  
г. Николаев

#### ДЕТСКАЯ КНИЖКА В ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КООРДИНАТ

*В статье очерчиваются общие контуры историко-литературного и социополитического фона, в котором формировалась советская литература для детей; определяется проблемно-тематическая парадигма украинской детской прозы периода 30-х годов XX века, ее направления и доминанты.*

*Ключевые слова: детская литература, позитивный герой, характер, проблематика, воспитание, идеализация.*

*Стаття надійшла до редколегії 14.01.2015 р.*

УДК 821.161.2/82-312.4

**С. О. ФІЛОНЕНКО**  
м. Бердянськ  
sofil23@mail.ru

## ЛЮБОВНИЙ ТРИКУТНИК, ФАНТОМ І ДОКОРИ СУМЛІННЯ: АДАПТАЦІЯ ФОРМУЛИ ЗАРУБІЖНОЇ КРИМІНАЛЬНОЇ ПРОЗИ В ПОВІСТІ АНДРІЯ КОКОТЮХИ «ПОХОВАННЯ АДЕЛІ»

*У статті розглядається феномен адаптації оповідної формули зарубіжної кримінальної прози на українському ґрунті на прикладі повісті сучасного автора Андрія Кокотюхи «Поховання Аделі», що покликається на сюжет кримінального трилера французьких письменників Буало-Нарсежака «Та, якої не стало». Зіставлено ключові мотиви цих творів та висвітлено їхню жанрову специфіку в контексті літературної традиції.*

*Ключові слова: масова література, кримінальна проза, кримінальний трилер, адаптація, оповідна формула.*

Кримінальна літературна традиція була закладена у XVIII столітті та існувала у вигляді напівдокументальних повчальних історій про відомих злочинців, їхнє середовище і тюрми, про гучні злочини і страти як видовище. Наприклад, популярний «Ньюгейтський календар» такого змісту видавався з 1773 року. Акцент у цих творах робився не на розслідуванні, як у детективі, а на порушенні закону та покаранні за це. Важливу роль у становленні кримінального жанру відіграли готичний роман та мемуари поліцейських (наприклад, Ежена Відока), згодом, у 1841 році, побачили світ перші детективні новели Едгара Аллана По. Упродовж XIX століття сформувався соціально-кримінальний роман, презентований творами Ежена Сю, Віктора Гюго, Оноре де Бальзака, Чарльза Діккенса, Всеволода Крес-

товського, Івана Франка. Нині кримінальна проза (англ. *crime fiction*) – широкий жанровий спектр, що охоплює і нуар, і гангстерську сагу, і психологічний трилер. Вона зближена з детективом тематично і сюжетно, однак подає історію злочину ніби з іншого погляду – вбивці чи грабіжника, презентує його мотивацію, психологію.

Наразі в пострадянських країнах кримінальна проза активно розвивається й викликає чималий читацький резонанс. Причина полягає і в розквіті та подеколи романтизації злочинності в «лихие девяностые», і в зрощенні криміналу з правоохоронними органами (т. зв. банди «перевертнів»), і в знятті табу в літературі на зображення темних сторін суспільного життя (наркоторгівля, контрабанда, торгівля живим товаром, мафіозні угрупован-

ня тощо), і у впливі зарубіжної літературної традиції.

У 1990-х російський та український книжковий ринок заповнила перекладна масова література, що прийшла із Заходу, і публіка щонайперше познайомилася із зарубіжним «крутим детективом», трилером, бойовиком, гангстерською сагою, судовою драмою авторства Реймонда Чандлера, Дешіла Хеммета, Рекса Стаута, Алістера Макліна, Джеймса Хедлі Чейза, Росса Макдональда, Еда Макбейна, Міккі Спіллейна та інших, а також із голлівудською кінопродукцією жанру «action / adventure» («Термінатор», «Рембо», «Робокоп», «Міцний горішок», «Смертельна зброя» та ін.). Із часом постає проблема творення національних зразків популярних жанрів, позаяк «локалізовану» масову культуру гуманітарії розглядали як інструмент у рамках українізаційного та лібералізаційного проєктів, а також засіб вестернізації (європеїзації) культурного середовища. Бурхливо дискутується питання: чи повинна українська масова література шукати свою оригінальну дорогу – або не варто «винаходити велосипед» і слід лише перенести на наш ґрунт відомі й апробовані сюжети й формули, які легко завоюють серце читача або глядача?

Одним із послідовних прихильників адаптації зарубіжних форматів виступає Андрій Кокотюха. Він не приховує, що бере сюжети із західної традиції: «Я просто намагаюся адаптувати певні ідеї, стилі та жанри до українських реалій» [7]. Детективіст посилається на традиційність казкових моделей та численні переробки відомих сюжетів Франкенштейна або «Собаки Баскервілів», які схвально приймають і публіка, і критики.

Андрій Кокотюха стверджує: «Те, що я намагаюся робити в українській масовій літературі, – не рімейк, тобто, не переспів чужого. Бо такий переспів – це пісня з готовим текстом, але в іншій манері виконання. Я більше сприймаю термін «адаптація». І тут слід нагадати: сюжети кочують із твору в твір та з фільму в фільм кілька століть. І не вина авторів пострадянського простору, що прийнятні для адаптації якісні зразки західної белетристики відкриваються й стають доступнішими для нас лише тепер. Через те й кидається в очі переспіви відомих сюжетів на, зокрема, укра-

їнський лад, із урахуванням українського контексту. ... Для мене ж найпоказовіший приклад адаптації – французькі фільми 1970-х років із Аленом Делоном та Жан-Полем Бельмондо, котрі явили собою приклад виконання американського кримінального кіно на французький манер і у французькому контексті...» (з листа до автора. – С. Ф.).

Що мається на увазі під «адаптацією»?

Андрій Кокотюха, будучи журналістом і сценаристом, тлумачить цей термін у дусі медіастудій, у яких йдеться про адаптацію телевізійних кіноформатів: серіалів, талант-шоу, ігрових шоу, ток-шоу, реаліті-шоу (приміром «Surviver» – «Останній герой»), тобто про їх перенесення на певний національний чи локальний ринок. Імпорт форматів, на думку Анастасії Нечушкіної, дозволяє урізноманітнити ефір в умовах дефіциту власних ідей, знизити фінансові ризики для продюсерів та перейняти готову технологію виробництва [8].

У широкому смислі «адаптація» (лат. *adaptatio*) – це пристосування медіапродукту до певних зовнішніх або внутрішніх факторів. У сфері медіа найчастіше йдеться про соціокультурну адаптацію до потреб публіки в певному регіоні чи країні (тобто локалізацію). Її теорія була розроблена Альбертом Мораном (Albert Moran), який спирався на студії з перекладознавства й запропонував триступеневу модель адаптації та описав два її типи: «закрита» та «відкрита». При цьому враховуються культурно-ідеологічні особливості сприйняття продукту, мовний аспект (смиловий і стилістичний), матеріально-фінансові можливості національного виробника телепродукту [див. 11].

У літературознавстві термін «адаптація» також застосовується, наприклад, коли йдеться про перенесення зарубіжних казкових сюжетів в російську літературу («Піноккіо» і «Буратіно», «Чарівник країни Оз» і «Чарівник Смарагдового міста», обробка сюжету «Вінні-Пуха» Борисом Заходером або сюжету «Гаррі Поттера» Дмитром Ємцем у «Тані Гроттер»). Літературознавці доводять, що дитячі письменники, звернувшись до зарубіжних текстів, виступали не лише як перекладачі – їхня інтерпретація була творчою, індивідуально-авторською і «русифікувала» твори, орієнтуючись на рецептивні горизонти юного читача [див. 4].

Для масової літератури з її принципами повтору та імітації властива схильність до вторинних текстів: ремейків, сіквелів, пріквелів, кросоверів тощо. Такі тексти часто перекодовують класику, оскільки вона є універсальною мовою. За словами Марини Загідуліної, ремейк – «вірний раб класики, який ... підставляє спину, щоб вона зробила крок через нього в майбутнє» [2, 75]. Отже, адаптації класичних чи популярних сюжетів, формул, кліше зарубіжної кримінальної прози відповідають природі популярного письменства і пристосовують їх до потреб вітчизняного читача. Розглянемо, які саме шляхи адаптації задіяні в повісті Андрія Кокотюхи «Поховання Аделі», що спирається на формулу твору Буало-Нарсежака «Та, якої не стало».

Повість вийшла друком у 2013 році у видавництві «Юрінком Інтер» і є частиною літературного проекту. Видавництво, що спеціалізується на продукуванні суто правничої літератури, запустило лінійку текстів про «злочин і кару». Спочатку це було звернення до класики – у 2008 році побачила світ книга «Злочин і кара в українській прозі», де зібрано твори Івана Франка, Ольги Кобилянської, Олекси Стороженка та Володимира Винниченка [3]. Пізніше вийшло два тексти сучасників: «Поховання Аделі» Андрія Кокотюхи і «Розрахунковий стан» Лариси Денисенко. Ідеологія проекту – це осучаснення моделі «злочину і кари»: «Щодня випуски новин у проїм-тайм повідомляють нам про скоєні вбивства і майже нічого не говорять про успішно розкриті. Складається враження: вбити людину просто, лишитися без покарання – реально» (як зазначено на обкладинці твору). Отже, серія замислена в тому числі для виховання правової свідомості громадян, вона акцентує ідею неминучості відплати за скоєний гріх.

Повість «Поховання Аделі» – це не перша спроба автора адаптувати сюжет французьких белетристів. У далекому 2000 році часопис «Березіль» (№ 5–6) надрукував ранній варіант твору «Там, де поховано Адель...» [6], названий «детективною повістю» за жанром. Згодом письменник повернувся до цього тексту, що так і не вийшов окремою книжкою, значно переробив і модернізував сюжет.

Андрій Кокотюха взяв оповідну формулу з роману Буало-Нарсежака «Та, якої не ста-

ло» [1]. Творчий дует французьких авторів П'єра Буало і Тома Нарсежака (справжнє ім'я – П'єр Робер Еро), що працював кілька десятиріч років і випустив більше тридцяти творів, опублікував роман «Celle qui n'était plus» (друга назва – «Дияволиці», «Diabolique») у листопаді 1952 року у видавництві «Denœl». Хоча жанр визначено видавцями як «детектив» (франц. «roman policier»), та скоріше це був зразок психологічної кримінальної драми або, точніше, кримінального трилера, бо у творі відсутній мотив розслідування і обов'язкова фігура сищика. У кримінальному трилері, як наголошував Джон Скеггс (John Scaggs), оповідь фокусується більше на злочині, ніж на слідстві [13, 107], і переживання теперішньої небезпеки, за словами Мартіна Прістмана (Martin Priestman), сильніше, ніж рефлексія над минулою подією [12, 43].

Кримінальний трилер – «атмосферний» жанр так само, як нуар або готична історія. Мистецтво нагнітання атмосфери, створення ефекту саспенсу у французьких авторів неодноразово відзначала критика. Так, Крістофер Ллойд (Christopher Lloyd) у статті, присвяченій екранізації згаданого роману Анрі-Жоржем Клузо (фільм «Дияволиці», 1955), твердить: «Як автори трилерів вони особливо відомі завдяки винахідливим сюжетам, майстерному створенню хворобливої, фантастичної атмосфери, яка огортає протагоністів, одержимих нав'язливими ідеями, безжальним розтином їхнього психологічного розщеплення, а також завдяки тому, що постачали матеріал для кіно і телебачення» [9, 37].

Мова в романі Буало-Нарсежака ведеться про «**ідеально спланований злочин**»: чоловік Фернан Равінель, якому набридла дружина Мірей, вирішив позбутися її за допомогою коханки-лікарки Люсьєн Могар: «Усе до останньої дрібниці було ретельно продумано. Два роки достатній термін, щоб усе врахувати, зважити всі за і проти. Ні. Боятися абсолютно нема чого» (тут і далі переклад українською мій. – С. Ф.) [1, 330]. Підсипавши сильне снодійне жінці, вони топлять її у ванні і вивозять труп, що мало зімітувати самогубство. Злочинці розраховують на два мільйони страховки, тобто мотив їхнього діяння – явно корисливий. Равінель і Люсьєн сподіваються розпочати щасливе заможне життя на узбе-

режжі: «Антиб! Розкішна крамниця... Він стане іншою людиною – так обіцяла Люсьєн. Майбутнє ясне, мов на долоні. Равінель уже бачив себе в тонких фланелевих штанах від Лакоста; він засмаг, усі на нього заглядаються...» [1, 332]. Однак зненацька план починає руйнуватися: труп дружини зникає, герою приходять листи від неї, живу Мірей бачать її родичі, вона навіть признає зустріч чоловіку. У свідомості Равінеля дружина стає фантомом, який його переслідує. Він одержимий її образом, згадує колишнє спокійне життя і знову відчуває ніжність до вбитої. Змучений параноєю, Равінель у підсумку застрелився. У фіналі виявляється, що вся афера задумана спільницями Люсьєн і Мірей, яких поєднує лесбійський зв'язок. Довівши Фернана до самогубства, жінки отримують двомільйонну страховку і вільні жити разом у розкошах (в останньому епізоді є натяк на тяжку хворобу Мірей, яку владна Люсьєн утримує в ліжку – очевидно, бажаючи позбутися в майбутньому й заволодіти всім багатством).

Таким чином, вирізняються такі складові елементи оповідної «формули» роману Буало-Нарсежака: *любовний трикутник (чоловік – дружина – коханка), сплановане ідеальне вбивство, раптове зникнення трупу, жахливі муки совісті і «фантом» убитої, самогубство злочинця, плюс лесбійський зв'язок дружини і коханки*. Що з цього «набору» запозичив Андрій Кокотюха і як саме він адаптував сюжет до українських реалій 2008 року?

Повість «Поховання Аделі» так само є кримінально-психологічною, як і французький прототекст, але з виразним ухилом у сімейну і соціальну проблематику. Герої: сорокарічний стоматолог Ростислав Сахно, його дружина – агент із продажу нерухомості Адель (Аделаїда, її ім'я означає «злопам'ятна», що обігрується в тексті повісті), коханка-медсестра Віра Гладій – є свого роду «симптомами» суспільної хвороби. Ростислав та Віра в Києві приїжджі, з усіх сил прагнуть закріпитися в столиці і досягти кар'єрного успіху. Криза сімейного життя бездітного подружжя, яке, провівши удвох п'ять років, збайдужіли і набридли одне одному, збіглася зі світовою фінансовою кризою, внаслідок якої пара втратила престижні робочі місця, та з кризою середнього віку Ростислава: герой

відчуває, що залишився «...останній шанс вирватися вперед, піти вгору, досягти чогось суттєвого» [5, 46]. Йому потрібні гроші для другого старту, з районної поліклініки до самостійного бізнес-проекту, однак Адель не погоджується продати дім, отриманий у спадщину від бабусі. Підштовхуваний рішучою коханкою, Ростислав переконаний, що дружина хоче позбавити його житла в законній квартирі, і підписує вирок Аделі: «Справді, він виношував думку вбити свою дружину Адель. Скоїти один із тих ідеальних злочинів, про які так мріють не лише кимось вигадані герої. Він фактично завагітнів цією думкою, дбайливо складав хитромудрий план...» [5, 98].

Віра Гладій також є маргіналкою в Києві, родом із маленького селища на Сумщині, вона будь-що прагне «зачепитися за життя» [5, 48], і в Сахні бачить свій шанс і сходинку до кращого існування. Медсестра – з іншого покоління «дівчат, звиклих триматися за життя зубами» [5, 54]. Отже, автор зберігає початковий корисливий мотив злочину, але пояснює його не тільки сімейно-психологічними, але й суспільно-економічними чинниками, прив'язуючи до мотиву маргіналів у столиці і до економічного струсу 2008–2009 років.

Український автор суттєво розширив тему медицини в повісті порівняно з прототекстом. Якщо у Буало-Нарсежака Равінель – комівоєжер, а його коханка Люсьєн – лікарка (професія героїні є характеротворчим засобом: «вона часом наводила на думку про хірургічний інструмент – холодний, гладкий, нікельований» [1, 387]), то в «Похованні Аделі» торгівлею займається дружина, а чоловік-убивця є лікарем. Позаяк Ростислав і Віра працюють в одній сфері, то медичний компонент у мотивації злочину стає більш істотним. Стоматолог ретельно готує легенду, згідно з якою дружина потерпає від депресій після смерті бабусі і втікає час від часу до її сільського дому, утім, не бажає звертатися до психіатра. У повісті докладно описуються психологічні і психіатричні проблеми дружини, її затяжна депресія, яка насправді приховує збайдужіння до чоловіка й бажання розлучитися.

Роман «Та, якої не стало» містив протиставлення сильної та рішучої лікарки і слабкого чоловіка, тобто міцні нерви Люсьєн пояснювалися її професією: «У неї мозок ділка,

суперудосокналена обчислювальна машина. Найскладніші розрахунки миттєво вкладаються в її голову... А ось він... Він вічно плутався в рахунках, годинами копирсався, перебирав папери...» [1, 332]. У «Похованні Аделі» різниця характерів, скоріше, гендерна: слабкий чоловік на противагу двом сильним, хитрим і підприємливим жінкам.

Спільним у жанровому аспекті в обох творах є мотив докорів сумління, що становить підґрунтя зловісної і напруженої атмосфери кримінального трилера. Сюжети містять ситуацію логічного парадоксу, дилеми: дружину вбито, чоловік бачив її труп, але він зник, і дружина виявляється живою (пише листи або телефонує). Вона – **мертва і водночас жива**, що є неможливим і доводить героїв до напівбожевільного стану: «Мірей мертва. Я в цьому переконаний так само, як утому, що я – Равінель, тому що я пам'ятаю все до найдрібніших деталей, тому що я сам тримав труп, а ось зараз, у цю хвилину, я п'ю коньяк і все це наяву... Мірей жива. Я і в цьому впевнений, тому що вона власноруч написала листа, відіслала пневматичною поштою, і листоноша доставив його за адресою...» [1, 385–386]. За словами критика Джудіт Мейн (Judith Maupé), «зникнення тіла Мірей проявляє в Равінелі нахил до істерії» [10, 47]. Метафорично це виражено як блукання в щільному тумані, що унеможлиблює видимість – герої заплутався і не бачить очевидних фактів (Джудіт Мейн вважає туман одним із героїв твору). Равінель, зіткнувшись із зникненням трупа Мірей, живе у стані параної, на межі, що завершується суїцидом. Читачі, які обговорюють роман Буало-Нарсежака на літературних форумах, в один голос відзначають майстерність авторів у створенні задушливої, липкої атмосфери, яка тисне на психіку. Самі ж автори акцентували, що їхні твори написані з погляду жертви (яка може не підозрювати, що є жертвою) і говорять «...не про тріумф логіки, а про поразку раціональності» [9, 37].

Андрій Кокотюха так само докладно змальовує переживання Ростислава, його спроби виправдати себе, перекласти провину на саму Аделі, яка не мала права відмовляти йому в грошах чи ігнорувати в ліжку. Згодом він починає глушити сумління алкоголем – у повісті кілька разів акцентується стан сп'я-

ніння героя: «Очі його дивилися крізь неї, і пізніше пояснював, ніби виправдовуючись: був момент, коли перестав відчувати себе живим і взагалі на цьому світі» [5, 153], «Сахо не придумав собі інакшого виходу, крім як залити мозок спиртним» [5, 154]. «Алкогольний» мотив загалом характерний для белетристики Андрія Кокотюхи, в цьому тексті він стає метафорично означає докори сумління, які надважкі для героя.

Звісно, у французькому та українському творах різниться розв'язка. У «Похованні Аделі» немає самогубства героя як форми самопокарання. Любовний трикутник так само обертається чотирикутником, тільки не через лесбійський мотив, як у Буало-Нарсежака, а банальніше: в Аделі є коханець і вона хоче втекти до нього, помстившись чоловіку, який задумав її вбити (Віра Гладій видала цей план дружині негайно, не бажаючи стати наступною жертвою Ростислава). Помста дружини навіть не стільки матеріальна, скільки морально-психологічна: Аделі важливо боляче вдарити і по совісті, і по гідності Ростислава, зануривши його в пекло за життя і перетворивши на живий труп.

Адаптація оповідної «формули» французького кримінально-психологічного роману українським автором доводить не тільки продуктивність такого механізму створення вторинного тексту (історії про неможливість «ідеального злочину»), але й перспективи пристосування його до українських реалій – культурних, соціальних, економічних. Ці реалії є доволі впізнавані для вітчизняного читача: маргінали в столиці, фінансова криза 2008–2009 років і безробіття, спроби роздобути гроші на ризикований бізнес-проект кримінальним способом. Однак Андрій Кокотюха зберіг засадничу для французької історії думку про розплату за переступ межі добра і зла, яскраво змалювавши докори сумління героя, що і стали найсильнішим його покаранням.

#### Список використаних джерел

1. Буало П., Нарсежак Т. Та, которой не стало / Пьер Буало, Тома Нарсежак // Поцелуй Иуды: классический детектив. — М. : Обновление, 1991. — С. 326—427.
2. Загидуллина М. Ремейки или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации / Марина Загидуллина // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 69. — С. 69—83.

3. Злочин і кара в українській прозі : зб. творів ; [упоряд. Л. Ф. Ковальська, вст. ст. В. С. Ковальського]. — К. : Юрінком Інтер, 2008. — 648 с.
4. Исаковская А. Ю. Детская сказка в русской советской литературе : дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. Ю. Исаковская. — Москва, 2012. — 246 с.
5. Кокотюха А. Поховання Аделі / Андрій Кокотюха. — К. : Юрінком Інтер, 2013. — 176 с.
6. Кокотюха А. Там, де поховано Адель... Детективна повість Андрій Кокотюха // Березиль. — 2000. — № 5—6. — С. 54—87.
7. Кокотюха А. Чат. Сайт «Главред», 31.08.2013 р. [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. — Режим доступу : <http://glavred.info/chat/andrey-kokotyuha.html>.
8. Нечушкина А. Особенности адаптации зарубежных телеформатов для российского телевизионного рынка и ее правовые аспекты [Електронний ресурс] / Анастасия Нечушкина // Медиаскоп. Электронный научный журнал факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова. — 2014. — № 3. — Режим доступу : <http://www.mediascope.ru/node/1558>.
9. Lloyd Christopher. Eliminating the Detective: Boileau-Marcejac, Clouzot and Les diabolique / Christopher Lloyd // Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945 / Ed. by Anne Mullen, Emer O'Beirne. — Amsterdam : Rodopi, 2000. — P. 36—47.
10. Mayne J. Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture / Judith Mayne. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. — 224 p.
11. Moran A. Global franchising, local customizing: The cultural economy of TV program formats / Albert Moran // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. — London, 2009. — № 23(2). — P. 115—125.
12. Priestman M. Crime Fiction: From Poe to the Present / Martin Priestman. — Plymouth : Northcote House in Association with the British Council, 1998. — 80 p.
13. Scaggs J. Crime fiction / John Scaggs. — London — New-York : Routledge, 2005. — 181 p.

**S. FILONENKO**  
*Berdyansk*

**LOVE TRIANGLE, PHANTOM AND REMORSE:  
ADAPTATION OF FOREIGN CRIME FICTION FORMULA  
IN THE STORY BY ANDRIJ KOKOTIUKHA «BURIAL OF ADEL»**

*The article deals with the phenomenon of the narrative formula adaptation of the foreign crime fiction to the Ukrainian ground in the story by contemporary Ukrainian author Andrij Kokotiukha «Burial of Adel» that recalls to the crime thriller plot of She Who Was No More (Celle qui n'était plus) by French writers Pierre Boileau and Thomas Narcejac. The main motives of both works are compared and their genre features are highlighted in the context of literary tradition.*

*Key words: popular fiction, crime fiction, crime thriller, adaptation, narrative formula.*

**С. О. ФИЛОНЕНКО**  
*г. Бердянск*

**ЛЮБОВНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК, ФАНТОМ И УГРЫЗЕНИЯ СОВЕСТИ:  
АДАПТАЦИЯ ФОРМУЛЫ ЗАРУБЕЖНОЙ КРИМИНАЛЬНОЙ ПРОЗЫ  
В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ КОКОТЮХИ «ПОХОРОНЫ АДЕЛИ»**

*В статье рассматривается феномен адаптации повествовательной формулы зарубежной криминальной прозы на украинской почве на примере повести современного автора Андрея Кокотюхи «Похороны Адели», которая отсылает к сюжету криминального триллера французских писателей Буало-Нарсежака «Та, которой не стало». Сопоставлены ключевые мотивы этих произведений и освещена их жанровая специфика в контексте литературной традиции.*

*Ключевые слова: массовая литература, криминальная проза, криминальный триллер, адаптация, повествовательная формула.*

*Стаття надійшла до редколегії 13.02.2015 р.*

УДК 821.161.2:82-1

Л. Г. ФОМІНА

м.Ізмаїл

lilia\_georg1976@ukr.net

## МОДУСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*У статті аналізуємо персоналістський вимір лірики шістдесятників. Розглядаємо індивідуальний модус антропоцентризму в поезії М. Вінграновського та В. Підпалога. Виокремлюємо автора-гуманіста як специфічний модус текстуально конкретизованого ліричного суб'єкта.*

*Ключові слова: шістдесятники, авторське «Я», суб'єкт лірики, антропоцентризм, гуманізм.*

Велика загадка тривалої живучості шістдесятників, очевидно, в тому, що «світ прийняв мову, вистраждану тим драматичним поколінням» [15, 32]. Як справедливо зауважує Л. Тарнашинська, «без перебільшення можна сказати, що «саме індивідуальне «Я», відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках минулого століття, не тільки стало своєрідним антрополого-персоналістським маркером літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки» [18, 8].

Відтак художній світ шістдесятників структурований переважно детермінантами суб'єктної структури (психологічне, соціальне, національно-екзистенційне, мовне тощо). Одним із присутніх модусів репрезентації ліричного суб'єкта в авторському тексті кожного з репрезентантів цієї генерації є його гранична національна визначеність, що виявилась у «злитості» колективного та індивідуально-авторського «Я». Автопсихологічний суб'єкт лірики включений у буття нації, до певної міри асимілюється з нею (М. Вінграновський: «Бо хочу я, щоб на чолі мого народу / Світився знак і від мого життя...»; Л. Костенко: «І щось в мені таке болить, / що це і є, напевне, Україна»; В. Симоненко: «Гуркочи у долю мою, світе, / хвилями прадавнього Дніпра»; В. Підпалый: «...оте, що у серці навіки, / оте, що Вкраїною зву»). Суб'єктними конфігурантами ліричного нарративу цих поетів виступають синхронно функціональні особистісне «Я» та колективне «Ми» як невіддільні духовні субстанції. Ліричному суб'єктові (індивідуальному й колективному) властива іманентна громадянськість (М. Вінграновський: «Я – гнівний меч його, що від Дніпра до зізд!»; «Бо ми – народ / І води наші – крик з любов'ю...»). Джере-

лом інтенції тут виступає національно свідомий автор. І цей модус репрезентації ліричного суб'єкта в поезії шістдесятників добре освоєний українськими науковцями, про що свідчать ґрунтовні праці І. Дзюби, Т. Салиги, А. Ткаченка та ін.

Особливості авторського світовідчуження шістдесятників та складові їх авторського «Я» рельєфно увиразнює індивідуальний модус антропоцентризму. В цьому плані близькими нам видаються дві постаті – М. Вінграновського та В. Підпалога. Поєднання імен двох митців слова, різних за природою таланту, образними структурами, жанровою визначеністю, стильовою специфікою, врешті, особистою долею, видається, на перший погляд, спекулятивним. Проте насправді вони дуже близькі у своєму прагненні «олюднення світу». Їх єднає «внутрішній», надзвичайно важливий аспект, що, свідчить про вроджене покликання письменника братися за перо й відстоювати людське начало буття, в якому тотально руйнуються його основи. Гуманні почуття для В. Підпалога були просто природними. Ті, хто знав поета зблизька, акцентують його буттєвий імператив: «Якби я міг – усіх би зробив щасливими» [14, 3]. Сучасники М. Вінграновського згадують, що він «любив людей особливою любов'ю, а хто його любив, обов'язково був винагороджений теплом його дитинного серця» [7]. Гуманістичний пафос, «вроджене почуття синівської відповідальності витворюють того ідеалістичного Миколу Вінграновського, який, своєю чергою, витворює власний стиль письма, тотожний стилеві вчинку» [16, 309].

Творчість обох поетів акцентована виразним і гострим контрверсом між конструктивним і деконструктивним у житті й літерату-



рі. В умовах «дегуманізації людини і суспільства, що втратило правдиві морально-етичні орієнтири, за ситуації сфальсифікованих, дискредитованих ідеалів страдництво за загублену душу, за обдурених і побитих життям несло катарсисне, очищальне відчуття» [6, 104]. Це було «утвердження нової якості гуманізму», протиставлення «горезвісної «теорії гвинтиків» самоцінності людського «Я» [12, 56]. Саме цими ідеями структурована естетична енергетика авторського тексту обох митців, що дає читачеві очевидний «гуманістичний урок» [9, 83].

Спроба проведення запропонованої паралелі, заснованої на іманентному для авторської свідомості і М. Вінграновського, й В. Підпалого антропоцентричному пафосі, актуалізує потребу подальшого розвитку та обґрунтування порушеної у статті проблеми текстуалізації людиноцентризму в умовах нівеляції Я-особистості. Метою наших спостережень є виявлення й характеристика взаємопроникаючої сутності такої опозиції та з'ясування спільних для обох митців емоційно-психологічних і естетичних домінант, зумовлених антропоцентризмом, що ґрунтується на гуманістичних засадах буття.

У ставленні до людини, народу, до світу загалом кожен із поетів відчуває потребу усвідомлювати себе не лише частиною цього світу, але й бути відповідальним за нього (М. Вінграновський: «Людина я – і день такий новий / Обов'язок святий мій наближати»; В. Підпалый: «Навчіть мене, люди, / мудрості отієї – / завжди пам'ятати про душу»). Ліричний суб'єкт, структурований на загальнолюдських засадах, вельми часто постає власне автором. Враховуючи специфіку його змісту й рецепції, можна вести мову про виокремлення автора-гуманіста як окремого модусу текстуально конкретизованого ліричного суб'єкта.

Творчість М. Вінграновського та В. Підпалого явила яскравий взірць діалектичної єдності національного та загальнолюдського начал. Обидва поети світоглядно орієнтувались на антропоцентризм, осереддям якого було власне «Я» – «як індивідуальна призма, кризь яку віддзеркалюються проблеми людини [...], а через цю оптику сприйняття – й проблеми цілого світу» [17, 12]. Ліричний герой їх поезії як носій авторської свідомості й

водночас як предмет зображення («суб'єкт-в-собі» і «суб'єкт-для-себе»), маючи виразну національну визначеність, є водночас універсальним. Він гранично близький до самого автора своїми гуманістичними інтенціями, станом душі, сповненої любові до матері, жінки, до Вітчизни, до людей взагалі.

Ця ознака індивідуальної поетики кожного з авторів концептуально визначає стилістику, тональність і багатство художньо-образних засобів його віршів, прочитання яких чутливим читачем дає йому урок гуманізму. (М. Вінграновський: «І той любов'ю повниться до світу, / Хто рідну землю має під собою» [1, 135]; В. Підпалый: «Якщо життям прийдешнім серце б'ється / воно й болить з великої любові» [14, 38]).

Гуманістичний зміст високого ступеня конденсації засвідчують ті вірші обох митців, у яких ідеться про «привласнення» ліричним героєм «чужого» болю. Потужний заряд людяності вкладають поети в спогади про лихоліття війни, в яких автобіографічність стає одним із важливих творчих побудників. Так, від сприйняття вірша «День Перемоги» М. Вінграновського у читача створюється ілюзія матеріалу «з перших рук», настільки вірогідно від імені ровесників, «дітей війни» говориться про всезагальне та невмируще милосердя («І цілували наші губи / Вдова-Любов, Вдова-Життя» [2, 341]), що увиразнює й загострює зосередженість реципієнта на загальнолюдських гуманістичних цінностях.

Деякі вірші воєнної тематики репрезентують суб'єктну форму «персонажної» («рольової») лірики, в якій і в інтонації, й у стилістиці автор і персонаж, від імені якого ведеться розповідь, позірно дистанціюються. Такий тип нарративу (викладової форми) зустрічається у творчій практиці М. Вінграновського нечасто. Для зображення безпосереднього плину поетичного мовлення, саморозкриття персонажа, автор використовує форму «акторіального ліричного наратора, коли говорить не ліричне «Я», а дійова особа» [19, 152]. З метою увиразнення трагічного самовідчуття ліричного персонажа (у наративі цього типу ліричний суб'єкт номінується ліричним персонажем), передачі «трагедії нетотожності і загрози змарнілого небуття» [10, 177], поет вдається до фігури градації, метафоризації вислову,

«напластування» лексичних смислів, граничної предметності. Саме цими художніми засобами він уточнює своє екзистенційне «Я». Яскравою художньою ілюстрацією щодо сказаного може бути вірш «Жоржина»:

Бігли армії, мчали роти,  
Помиралі дуби в гаю...  
Дядько ніс на вогні Європи  
Перебомблену юнь свою [2, 64].

Тема війни осмислюється в гуманістичному ключі й В. Підпалім. З М. Вінграновським його єднає «високовольтна лінія напруги». Її зміст та експресію зумовила домінантна тема «душі, що «внутр ридає». За образним висловлюванням С. Задорожної, «це пекельний біль, шматування, розчахнення свого серця не лише власною, а й чужою бідою, уболівання за людину...» [6, 98].

Вірші цього змістового поля глибоко психологічні, пронизані почуттям любові й співчуття до людини. Теми дитинства та війни в поезіях невіддільні. З великою внутрішньою силою й виразністю написано вірш «Маленькі дитячі руки...». У щемливих рядках передано величезний біль, змальовано невимовні душевні страждання:

Дитинство  
в дитинстві вкрала  
війна у мого покоління,  
втоптала в калюжі крові  
підбором чужих чобіт... [13, 6].

У поезії йдеться про сільських дітей, їхні сни, мрії про повернення батька «назовсім» і водночас жакливу дійсність: «а ранком приносили похоронну...». Автор гостро переживає непоправність втрати, бо й самого війна зробила сиротою. У його словах – схвильованість, розпач, біль. Друг і колега митця І. Гнатюк зазначав: «У своїх віршах Володимир Підпалій сумовитого настрою не цурався, бо ж і його особисте життя складалося не вельми весело для нього. Малим хлопчиком залишився без батька, який поліг у битві за Дніпро, зазнав голоду та нестатків, залишених у спадок військовою, та й сама війна відбилася страшними кадрами в його дитячій пам'яті» [3, 120]. Ці глибокі переживання відтворено в поезії «Дитинство»:

Сиро і сиро. Дим від села.  
Похрестовані літаки погрожують бомбами.

Дитинство було.

І війна була

з милицями сусідовими і окопами... [13, 24].

Драматичні епізоди воєнного життя на селі поет відтворює доволі реалістично й переконливо. Образи й картини в нього викінчені, живі: «учителька за обгорілим столом», «мати сивіє і старіє» від горя, «буквар, єдиний на школу», «сухі, як патрони, крихти» в учнівських кишнях тощо. Війна зображена ним як жахлива катастрофа людства й непоправна особиста трагедія. У вірші «...Мила, он там, у полі...» звучать пекучі спогади про пережите, передано жаль від споглядання надмогильних плит військового кладовища. У поезії «Чиїми очима на світ я дивлюся?..» автор об'єднує почуття і тих, хто загинув, і тих, хто залишився живий; говорить про борг живих перед мертвими: «бо нам залишили вони у спадок майбутнє...», про мужність і самопожертву, про цінність людського життя, про смерть і безсмертя.

І. Дзюба, пишучи про літературну генерацію шістдесятників, відзначає, що «на їхню дитячу долю випали тяжкі випробування воєнного лихоліття та повоєнної відбудови. І ці враження потім лягли в основу багатьох творів. Великі історичні події, картини зрушення світу, запавши в дитячу свідомість, сприяли формуванню такого душевного ладу, в якому визрівали розмах уяви, масштабність мислення, дух тривожної причетності до історії, почуття відповідальності за долю свого народу» [5, 6].

Із М. Вінграновським В. Підпалого єднає антропоцентричність як виразний показник гуманістичного ставлення до світу. Цікавим художнім явищем в обох поетів є пейзажна лірика з її «імажиністським», чуттєво-антропоморфічним колоритом, оживлена присутністю «людської фігури». Природа є повірницею настроїв поета, його особистого життя, тому саме з нею обидва митці пов'язують тему кохання (М. Вінграновський: «Ходімте в сад. Я покажу вам сад, / Де на колінах яблуні спить вітер» [2, 183]; В. Підпалій: «Вітер сади колише – / шепіт дівочих губ, / цвіт облітає з вишень / просто мені на чуб...» [14, 41].

Дискурсивна естетична домінанта лірики М. Вінграновського та В. Підпалого, що маніфестується світоглядним маркером гуманіза-

му, увиразнюється «потенційним діалогом» (М. Бахтін) з іншими художніми свідомостями. Референтне коло учасників цього «діалогу» в їх митецькій практиці асоціюється з іменами й творами, що несуть у собі потужний імпульс гуманізму. Йдеться про широку смислову перспективу інтертекстуального поля авторського тексту поета. Спілкуючись з «іншими» художніми свідомостями, обмінюючись емоційно-смисловою енергією з іншими авторами, він у такий спосіб пробивається до самого себе, до свого «Я». «Співприсутність» (Ж. Женетт) «чужих» текстів у ліриці М. Вінграновського функціонує найчастіше на рівні алюзій, винесених у заголовки, що виконують різні ідейно-естетичні функції в «новому» тексті («прирощування» власного тексту новим змістом та асоціаціями, розширення ідейно-художньої концепції твору тощо). Це такі твори, як «Шевченко», «Довженко», «Сікстинська мадонна», «Плач Ярославни», «Пророк» та ін. Переструктуровані поетом, вони насажуються індивідуальними рефлексіями онтологічного й аксіологічного характеру, входять в інші смислові контексти. Цікавим прикладом такого інтертекстуального художнього явища М. Вінграновського з огляду на його гуманістичний код є вірш «Гайявата», що, безумовно, відсилає читача до відомого класичного твору Генрі Лонгфелло. Герой цього твору є борцем за встановлення миру серед розрізнених племен. Асоціації тут очевидні. Без миру й злагоди неможливе людське щастя – наріжна категорія гуманістичної концепції буття, що для світогляду М. Вінграновського була засадничою: «Почнись, епохо чистих небозводів, / Епохо згоди, хліба і суцвіть» [2, 110]; «Не буде щастя ні мені, ні люду, / Доки на світі нещаслива буде / Хоча б одна людина роботяща» [2, 84].

Проектуючись на структуру авторського тексту українського автора, «Пісня про Гайявату» Генрі Лонгфелло визначає не лише його експліцитний рівень, але й формує підтекст. Глибинний смисл лірики митця, заданий назвою вірша, утворюється на перетині смислових полів різних текстів. Відомо, що в міфології ірокезів Гайявата – легендарний вождь, пророк, який дав своєму народові писемність. Тож цілком очевидно, що з образом героя асоціював себе і сам автор. Істотно також, що в

одному з варіантів назви твору він використав епітет *лиманський*. Зустрічаємо таку конкретизацію й у самому тексті («А лиманський Гайявата / Щось там робить-виробляє...» [2, 318]). Про те, що через особистісне суб'єктивне сприйняття цього образу проступають риси біографічного автора, свідчить уведення у викладову форму ліричного персонажа на ім'я, що належить авторові твору:

– Що лишилось нам робити,  
Як ми горем помінялись!  
Цей Микола Вінграновський,  
Несерйозний чоловік цей,  
Душить гроно винограду  
І все плутає на світі [2, 321].

У гуманістичному дискурсі лірики М. Вінграновського важливою є проблема «людина і світ». З огляду на специфіку ліричного тексту як такого людина і світ присутні тут не лише як об'єкт зображення, але й як суб'єкт. Саме із суб'єктною сферою тісно пов'язані індивідуальні аспекти творчої реалізації поетом художньої концепції людини. Як підкреслює В. Марко, ця важлива естетична й методологічна категорія включає декілька складників, серед яких особливо важливими видаються «система соціально-художніх поглядів митця» та «оцінка її діяльності з позицій певного ідеалу» [8, 12]. Типодиференційні ознаки естетичної системи М. Вінграновського засадничо зумовлені домінантною ідеєю гармонійного світоустрою, що конститує його естетичне кредо, формує естетичний ідеал. Лірика митця – «неповторно-суб'єктивне поетичне осягнення глибинної діалектичної взаємопов'язаності всього суцього з усім суцим» [4, 6]. Поет моделює свого ліричного героя через гармонійну співвіднесеність із землею, зі світом – аж до природних метаморфоз: «Я прошу тебе, земле моя чиста, / Крізь моє серце тихо пропливти» [1, 77]. Таке образно-чуттєве сприймання світу в усій красі звуку, лінії та барви, й, відповідно, гармонізація його із внутрішнім світом людини, зумовлена «абсолютним художнім слухом» (Гр. Тютюнник) митця. Він не коригує реальність, а переформовує її, естетизує, втілюючи в ній ідеал Краси, що визначає домінантну категорію його естетичної системи.

Онтологічно важливі істини (плинність життя, колообіг буття) узгоджується в ліричному наративі М. Вінграновського зі сквороро-

динівським ідеалом екогармонії. Подібно до Г. Сковороди, він сприймає та відтворює світ як «макрокосм» і людину як «мікрокосм». На площину одного, навіть невеличкого тексту він спроможний вивести цілий Всесвіт, у центрі якого людина, що одуховлює його. Взяти б для прикладу хрестоматійний вірш «У синьому небі я висіяв ліс...», у якому «ліс», «небо», «море», «птиці» формують світлу, оптимістичну атмосферу, що передається через сприйняття цієї гармонії ліричним героєм, присутність якого означається лише пунктиром. Узагальнює цю феєричну картину доволі таємничий образ «любов моя любя». Має цілковиту рацію В. Моренець, зауважуючи, що це універсальний образ, який «відбиває стан особливого духовного напруження, стан душі, яка сама себе пізнає в дзеркалі світу» [11, 13].

Значна частина поезій В. Підпалого також функціонує в проблемному полі філософської антропології Г. Сковороди і становить собою індивідуально інтерпретовані рефлексії таких визначальних в антропологічній концепції давньоукраїнського мислителя ідей, як антропоцентризм і гуманізм, одухотворена тілесність, риторика досвіду й артикуляція свободи, людська екзистенція, самопізнання і самовдосконалення індивіда, його самототожність, одухотворене поняття особистості «як діяльного центру». В означеному ракурсі вельми цікавим видається зізнання самого В. Підпалого, про яке довідуємось із його листа до І. Гнатюка від 10.12.1972 р.: «...зі Сковородою я маю стільки ниток, що, мабуть, і на тому світі зустрінемося» [14, 346].

«Антропологічні паралелі» (Л. Тарнашинська), що виявляють ці «нитки» типологічних збіжностей текстуалізації суб'єкта лірики шістдесятників в контексті антропологічних рефлексій давньоукраїнського мислителя актуалізують спектр наукових проблем, пов'язаних із літературознавчою антропологією, що дедалі помітніше «завойовує» позиції сучасної філологічної науки.

#### Список використаних джерел

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Степанович Вінграновський. — К. : Дніпро, 1986. — 463 с.
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. / Микола Степанович Вінграновський. — Тернопіль : Богдан, 2004. — Т. 1 : Поезії. — 2004. — 400 с.

3. Гнатюк І. Живий у нашій пам'яті : до 50-річчя Володимира Підпалого / І. Гнатюк // Жовтень. — 1986. — № 5. — С. 120—123.
4. Дзюба І. М. «І час був мірою...» (Роздуми над збіркою М. Вінграновського «Київ») / І. М. Дзюба // Літературна Україна. — 1982. — 27 травня.
5. Дзюба І. М. Чарівник слова / І. М. Дзюба // Вінграновський М. С. 3 обійнятих тобою днів : поезії : для ст. шк. віку / Передм. І. М. Дзюби. — К. : Веселка, 1993. — 303 с.
6. Задорожна С. Тема душі, що «внутр ридає», у творчості Тараса Шевченка і Григора Тютюнника / С. Задорожна // «Прийшов, щоб не розлучатися ...»: На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: наук. зб. — К. : Твім інтер, 2005. — С. 97—104.
7. Кульчицький А. І. 212 світанків з Миколою Вінграновським: Фрагменти спогадів про великого Українця / А. І. Кульчицький // Літературна Україна. — 2011. — 4 серпня.
8. Марко В. П. Основи творчих шукань: Художня концепція людини в сучасній радянській літературі / В. П. Марко. — К. : Вища школа, 1987. — 165 с.
9. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы : [монография] / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 278 с.
10. Моренець В. П. Відтворити цілісність світу / В. П. Моренець // Вітчизна. — 1981. — № 5. — С. 167—178.
11. Моренець В. П. Свобода поезії і поезія свободи / В. П. Моренець // Дивослово. — 1996. — № 11. — С. 10—14.
12. Панченко В. Є. Самотність на верхів'ях: Поезія Ліни Костенко в часи «відлиги» і «заморозків» / В. Є. Панченко // Дивослово. — 2005. — № 3. — С. 54—59.
13. Підпалый В. О. Зелена гілка : Поезії / В. О. Підпалый. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. — 67 с.
14. Підпалый В. О. Золоті джмелі : Вибрані твори / В. О. Підпалый. — К. : Твім інтер, 2011. — 554 с.
15. Сверстюк Є. О. Блудні сини України / Є. О. Сверстюк — К., 1993. — 256 с.
16. Тарнашинська Л. Б. Гармонія парадоксів як художнє надзавдання: Микола Вінграновський / Л. Б. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. — К. : Смолоскип, 2010. — С. 282—333.
17. Тарнашинська Л. Б. Зоряний інтеграл знакового покоління: персоналістських вимір / Л. Б. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. — К. : Смолоскип, 2010. — С. 7—21.
18. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво : профілі на тлі покоління : (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. — К. : Смолоскип, 2010. — 632 с.
19. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. — Тернопіль : ТНПУ ; Медобори, 2007. — 464 с.

L. FOMINA  
Izmail

#### MODUS OF REPRESENTATION OF LYRICAL SUBJECT IN THE POETRY OF SIXTIES

*The author investigates personalist dimensions in the lyrics of sixties. The individual anthropocentrism modus in the poetry of M. Vingranovsky and V. Pidpaly is examined. Author-humanist is singled out as a particular modus of textually specified lyrical subject.*

*Key words: sixties, author's ego, the subject of poetry, anthropocentrism, humanism.*

Л. Г. ФОМИНА  
г. Измаил

#### МОДУСИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЭЗИИ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ

*В статье анализируем персоналистское измерение лирики шестидесятников. Рассматриваем индивидуальный модус антропоцентризма в поэзии М. Винграновского и В. Подпалого. Выделяем автора-гуманиста как специфический модус текстуально конкретизированного лирического субъекта.*

*Ключевые слова: шестидесятники, авторское «Я», субъект лирики, антропоцентризм, гуманизм.*

*Стаття надійшла до редколегії 29.02.2015 р.*

УДК 821.161.2 - 311.6

**Ю. В. ХОМИЧ**

м. Миколаїв

mona1616@yandex.ru

## РЕАЛІЗАЦІЯ МОВНОЇ ГРИ В РОМАНІ «ІНТЕЛІГЕНТ» Л. СКРИПНИКА

*У статті розглядаються особливості мовної гри в романі «Інтелігент» Л. Скрипника. Звертається увага на графічні особливості, лексику, синтаксис твору, які є проявом гри з читачем, з його увагою та підсилюють його емоційне сприйняття твору.*

*Ключові слова: автор, мовна гра, прийом, роман, читач.*

Гра як художній прийом може бути реалізованою на рівні стилю письменника, визначальною рисою якого стає те, що головним принципом є гра ресурсами мови, настанова на естетичну насолоду текстом, який містить потенційні можливості для нестандартного маніпулювання лексикою, граматиною та фонетикою [1,98].

Мовна гра – це звернення уваги читача на саму форму мовлення з метою не лише повідомити щось, але й викликати емоції, почуття, залучити до співпраці з автором. Вона породжує інші, ніж в узусі та нормі, засоби вираження певного змісту або об'єктивує новий зміст, зберігаючи або трансформуючи стару форму [5, 77]. Мовна гра, таким чином, розмиває межу між мовою та мовленням, між кодифікованою літературною мовою та розмовною.

Загалом можна говорити про суттєву зміну у стосунках автора та читача. Перш за все, йдеться про «розкріпачення» читача, він перестає бути слухняним учнем автора, він отримує свободу у тлумаченні тексту, і навіть більше – його допущено до творчої лабораторії автора і запрошено до співтворчості [3, 106].

Серед досліджень особливостей гри на різних рівнях (зокрема і мовному) у художньому тексті показовими є роботи О. Боярчук, С. Жигун, М. Зубрицької, О. Філатової, які розглядають гру як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу, множинність інтерпретаційного підходу до тексту, відмову від усіляких заборонених тем.

Мета статті – дослідити особливості реалізації мовної гри в романі Л. Скрипника «Інтелігент».

Мова роману «Інтелігент» Л. Скрипника має фонетично-графічні, лексико-семантичні, синтаксичні особливості. Якщо говорити про фонетично-графічні особливості мовної гри в романі «Інтелігент» Л. Скрипника, то слід звернути увагу на те, що автор ламає мовні норми, а саме вживає замість української «і» російську «и», російські слова з українськими словами, цим самим підкреслює псевдоінтелігентність героїв, бо існує стереотип, що російська мова – мова інтелегенції (наприклад, «у далекій молодості», «мужчина и женщина», «муки матери», «превосходительна руїна», «цінності жизни», «по образу и подобию»).

Автор у творі вживає розмовні, народні слова, які підсилюють побутові епізоди життя героїв: шклянка (замість склянка), сідалище (замість стілець), зубріжка (замість учіння, навчання), мойому (замість моєму), койки (замість ліжка), мамаша (замість мама), папашка (замість тато, папа) тощо.

Л. Скрипник у романі «Інтелігент» «грається» з «функціями» Творця. Бог у творі вживається з маленької літери цим самим підкреслює, що він взяв на себе цю функцію, оскільки даний твір – це його витвір, «шматок життя людини, розміром, приблизно, в 35 років» [4, 93]. «Я, автор, що створив його не тільки «по образу й подобию» своєму, але й по вашому, мій любий читачу, я ручуся, що після пісеньок божественної діви, повних натяків на таку чудову розкіш найпотаніших чар і насолод, – ця довічна жадова божеського знання перейде в стадію здійснення» [4, 96].

Важливі написи автор робить великими буквами, таким чином, грається з увагою читача, налаштовує на сприйняття важливої інформації (Наприклад, «АЛЕ ВІДПОВІДАТЬ ЗА ГРІХИ ВСЕ Ж ДІТИ», «СПАСАЙТЕ РЕВОЛЮЦІЮ», «ОТЕЧЕСТВО В ОПАСНОСТИ», «НАЙГІРШЕ ЛЮДИНІ, КОЛИ ЙЇ ІТИ НІКУДИ», «НЕМАЄ СПРАВЕДЛИВОСТІ У ВЛАДІ», «ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ», «ЗАГИНУЛА РЕВОЛЮЦІЯ», «ЗАГИНУЛА ВЕЛИКА РОСІЯ», «ТУДА, ГДЕ ВСЕ ОБИЛЬЕМ ДЫШЕТ», «ДОРОГА В ЖИЗНИ ОДНА»).

Найчастіше написи – це влучні вирази, прислів'я, які містять в собі повчальний, виховний момент, використовуючи велику літеру автор прагне, щоб читач не тільки звернув на них увагу, але усвідомив їх повчальний зміст. Л. Скрипник застосує такий прийом як розрив надпису і його продовження в іншій сцені. Наприклад, на початку 2 частини роману «Інтелігент» спостерігаємо надпис «Грішать не тільки батьки...», автор закінчує його незакінченим, про це свідчать три крапки вкінці, через 3 сцени, автор завершує надпис, але вже великими буквами «АЛЕ ВІДПОВІДАЮТЬ ЗА ГРІХИ ДІТИ», підкреслюючи важливість другої частини надпису; в 4 частині твору надпис «ЗАГИНУЛА РЕВОЛЮЦІЯ...», через 1 сцену як логічне продовження цього надпису «І ЗАГИНУЛА ВЕЛИКА РОСІЯ».

Загострюють увагу читача («лізуть в очі слова великими літерами») «графічна» гра –

таблички, афіші. Автор грається з розділовими знаками, а саме вживає один і той же розділовий знак (найчастіше знак оклику) декілька разів підряд. Наприклад:

!!! ГВОЗДЬ СЕЗОНУ!!!  
! НАЙПІКАНТНІШИЙ ФАРС!  
! ПІДВ'ЯЗКИ ПАСТУШКИ!  
!!! НЕЗРЫВНЯНА ДІВА!!!!

НОЧНАЯ ЧАЙНАЯ  
ДЛЯ ИЗВОЩИКОВЪ  
М. В. КОМАРОВОЙ

БЕЗ ДОКЛАДУ  
НЕ ЗАХОДИТИ!!!!

Лексика твору (панночка, віяло, чайна, франт, фотель, кокошник, царат, революція) відображає тогочасні події, побут тощо. Великий пласт становить лексика на військово-політичну тематику: мобілізація, війна, штаб, казарма, койки, взводний, генерал, офіцер, унтер-офіцер, майор, службовець, кулемет, солдати, рота, оборона, командир, гвинтівка, танк, багнет, патріот, громада, нація, республіка, влада, керсправ, завгосп, економіка, уряд, начальство, царат, розпорядження, бухгалтерія, революція, комунізм, аристократія, стандартизація, демократія, раціоналізація, нормалізація, тейлоризація, утилізація, канцелярія. Дана лексика підсилює емоційне, зорове сприйняття читача, допомагає зануритися у світ твору, налаштовує на розуміння особливостей зображених подій.

У творі наявна велика кількість росіянізмів (родители, государство, фамилия, жизнь, убогая, супруг, жена, сердце, мужчина, сокол, горение, жидкость, отечество, власть, советник, страна) оскільки Л. Скрипник звертається переважно до текстів російської літератури, оскільки саме вона була носієм усталених зразків імперської культури.

Кожен період життя Інтелігента у творі відображено за допомогою відповідного пласту лексики, яка яскраво відображає життя героя, підкреслює описаний період. Народження Інтелігента: муки матері, лікар, зойки, знесилання, страждання, крик, купання, немовлятко, білосніжний конвертик, маленький, дитинка, пелюшки, мамчини груди. Лексика відзначається пестливим характером, оскільки описує Інтелігента немовлям, а такий період завжди супроводжується пестливими слова-

ми, улещуванням. Юність Інтелігента: супчик, помаранчик, ласощі, тістечко, улещування, дукерки, площадка, пиріжок із тіста, хлюпання в калюжах. Даний пласт лексики підкреслює безтурботне, світле дитинство Інтелігента, яке автор називає золотим дитинство, що мало благосний вплив на його душу. Інтелігент-підліток: гімназія, клас, вчитель, коридор, журнал, оцінка, запізнення, стіл, книжки, майже студент: аудиторія, катедра, професор, лекція, іспити, атестат, костюм, кохання, дівчина, закоханість, вечірка, закуска, чарка, алкоголь, цигарка, бійка. Така лексика підкреслює буремність і складність підліткового віку героя. Дозрілість Інтелігента: контора, робота, панночка, благословення, жінка, дружина, сім'я, обов'язок, член партії, солдат, гвинтівка.

Слід звернути увагу на використання автором стилістично зниженої лексики, що підкреслює відмову автора від психологізму, шаблонності та схематичності образів героїв. Наприклад, «мамашкин синок», «мамаша», «мамка породиста корова», «мати бігає навкруги, як квочка кудахає», «повія не дорожче трьох рублів», «дівичі», «підхопить венеру», «регоче на всю пельку».

До читача автор твору звертається протягом усього твору, при цьому слід відзначити шанобливе ставлення. Про це свідчить лексика твору, а саме звертання: любий читач, дорогий читач, шановний читач, друже мій читач, читач-товариш. Таке звертання читача налаштовує його на доброзичливе, позитивне ставлення до автора. Протягом твору автор звертається 63 рази до читача, найчастіше використовує прикметник дорогий (дорогий читач – 24 рази). Читач для автора товариш, друг. Сам автор у творі зазначає: «Я, автор і ваш друг, я весь час – поруч із вами»; «Я цілком щиро вас називаю дорогим, повірте мені» [4, 95].

За допомогою мови твору можна умовно класифікувати читача на різні категорії. «Я не знаю, хто ви, мій читачу – поет, художник чи дівича з другого боку. Тому необережно мені виказувати своє вражіння. Врешті, це було б навіть неделікатним нав'язуванням...» [4, 105]. Автор не знає, хто читає його твір, саме тому залежно від описуваної події у творі акцентує на приналежність читача до відповідної категорії. Перша категорія читача – читач-жінка,

читач-чоловік (поділ за статтю): «Мати ніжно, звичайно, клопочеться про здоров'я свого одинчика. Хто з вас без гріха, мої читачки?» [4,103]; «На обличчі матері на подушках – знемога й знесилля. Крізь них ледве пробивається слабенька, безконечно блаженна усмішка. Читачу мій – жінчино! Це – тільки ви зрозумієте. Я, мужчина, розказати про це не можу. Та й навіщо? Кому?» [4,101]; «Читач-мужчина зрозуміє його. Мужчина, створений для діяльності, не знає катування, гіршого, ніж бездіяльність... Аджеж треба щось зробити, втрутитися в цей жах! – Драма. Нічого, зрозумієте? нічого зробити не можна... І оці дикі, звірячі, несамовиті крики...» [4, 104]; «Та сама статистика стверджує безперечно, що серед вас, мужчини-читачі, коли ви мешканці міста, більша половина знайома з особистого досвіду з переживаннями мого героя... Ви – нормальні...» [4, 134].

Друга категорія – молодий читач, старший читач (вікова приналежність): «Ви, мій читачу, коли ви молодий, ледве чи зрозумієте красу нічного вартування на тротуарі біля театру в змаганні дістати полтиничного квитка на «самого» Шаляпіна. В мої часи – це було найзвичайнішим явищем. І скільки спогадів у кожного з нас, старих студентів, зв'язано з цими вартуваннями!.. Мій герой не є виняток в цьому випадкові... Він взагалі не виняток...» [4, 146]; «Ви мусите пам'ятати, мої старші читачі, рафінованого творця, генія нової музики, незабутнього автора пальців, що дхнуть ладаном. Ви мусите пам'ятати захоплення кокаїнеточками – яке ж бо вишукане, надзвичайне слово! Ви мусите знати, відчувати цей аромат спирту, кокаїну, опію і обов'язково мерця, з якого вже почала бігти сукровиця. Загострений, тонкий аромат, створений мистецтвом згідно з точним соціальним замовленням витончено культурних постійних відвідувачів ресторанів! – А пам'ятаєте Антільські острови? Яка прекрасна, таємна, зворушлива екзотика!» [4, 176].

Отже, така манера звернення до читача у різних його категоріях (читач-жінка / читач-чоловік, читач-молодий / читач-старший) простежується протягом твору, автор враховує фізіологічні, психологічні особливості кожної категорії читача, щоб описати ту чи іншу ситуацію, щоб було зрозуміло для кожного.

Ігровий потенціал притаманний синтаксису тексту. Велика кількість коротких речення («Тривога», «Велике місто», «Мокро», «Музика», «Нема кінця», «Небезпека» тощо) – створюють враження нервової напруги оповіді, змушують читача домислити ситуацію, уявити ту чи іншу картину. Таким чином, основний смисл оповідання виявляється не у фабулі, а у самому способі розповіді.

Як різновид мовної гри розглядають іронію, яка належить до ефективних прийомів прихованої оцінки, поглядів, установок. Автор порціями подає свої судження, іронізує, проковує цим самим допомагає читачеві розібратися з текстом. Таким чином, він бере на себе роль тлумача. Прикладом є те, що автор сам вводить слово стосовно опису героя, а потім розтлумачує читачеві його значення: «Хлопець нічого... Хлюстуватий тільки трошки... Слово «хлюстуватий» походить від слова «хлюст» і має дуже складне значення: худорлявий, слабкий, миршавий, але ж у той час – «ловкач», злодійкуватий, брехунець і т. ін... значення в усякім разі не дуже приємне» [4, 159]; «Тип цих молодих чоловіків визначається словом «саврас» Я точно не знаю, що саме значить це слово, але в ужитку його відносно людини воно зазначає, перш за все, купецького синка, а потім – щось подібне до оболтуса. – Проте, що саме значить слово «оболтус» я теж не знаю... Зрозумієте...» [4, 127].

Отже, мовна гра, що порушує норми мови, має ширшу сферу використання. По-перше, вона сповільнює сприйняття читача і дає змогу домислити, по-друге, руйнує його стереотип і автоматизм. Читач виходить на новий рівень сприйняття тексту. Оскільки осмислює ігрову ситуацію, яку створив автор за допомогою мовної гри на різних її рівнях. Для читання таких текстів обов'язковим є активне сприйняття читача, залучення не лише його уваги, але й емоцій, почуттів. Мовна гра неодмінно потребує партнера-читача, від якого залежить чи він зрозуміє і підтримає гру автора чи просто вважатиме авторську вільність неграмотністю і недбалістю.

#### Список використаних джерел

1. Жигун С. В. Роман Леоніда Скрипника «Інтелігент»: ігрові стратегії / С. Жигун // Літературознавчі студії. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Випуск № 19, ч. 1. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2007. — С. 98—103.
2. Ільницький О. Леонід Скрипник — інтелігент і футурист // Сучасність. — 1984. — № 10. — С. 7—11.
3. Рольова гра автора, або маска блазня як можливість бути «іншим для інших» / О. С. Філатова // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Філологічні науки: Збірник наукових праць. — Випуск 47. — Миколаїв, 2011. — С. 106—112.
4. Український авангардний роман: тексти та їх інтерпретація: навчальний посібник / упорядник Оксана Філатова. — Миколаїв: Іліон, 2011. — 328 с.
5. Філатова О. С. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості: Монографія. — Миколаїв: Іліон, 2010. — 485 с.

У. КНОМІСН  
Mykolaiv

#### IMPLEMENTATION OF LANGUAGE PLAY IN THE NOVEL BY L. SKRYPNYK «INTELEGENT»

*The article discusses the features of the language game in his novel «Intelegent» by L. Skrypnyk. Attention is drawn to the graphic features, vocabulary, syntax works that are a manifestation of the game with the reader, with his imagination, amplify the emotional perception of the work.*

*Key words: author, language play, method, novel, reader.*

Ю. В. ХОМИЧ  
г. Николаев

#### РЕАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ «ИНТЕЛЛИГЕНТ» Л. СКРИПНИКА

*В статье рассматриваются особенности языковой игры в романе «Интеллигент» Л. Скрипника. Обращается внимание на графические особенности, лексику, синтаксис произведения, которые являются проявлением игры с читателем, с его воображением, усиливают его эмоциональное восприятие произведения.*

*Ключевые слова: автор, языковая игра, прием, роман, читатель.*

Стаття надійшла д редакції 15.03.2015 р.



УДК 82.09:821.801.733

А. Є. ЧЕРНИШ

м. Суми

anna\_chernysh@ukr.net

## ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ КИЄВОРУСЬКИХ ТЕМ І ОБРАЗІВ У ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто художні особливості рецепції давньоукраїнських тем і постатей із «Повісті минулих літ» у творах Р. Іванченко, І. Кочерги, Б. Лепкого, Ю. Опільського. Проаналізовано художні моделі образів княгині Ольги, князів Святослава та Ярослава Мудрого у психологічному і культурно-історичному аспектах.*

*Ключові слова: рецепція, тема, образ, психопортрет, світоставлення.*

Художня література ХХ століття відзначається багатогранністю в освоєнні різнопланових тем, образів і мотивів, послуговуючись різними підходами до перетворення реальної дійсності у художню: реалістичним, сатирико-гротескним, документально-біографічним, химерно-містичним тощо. Історизм і достовірність – ключові принципи в освоєнні історико-документального художнього простору у ХХ ст., що, опираючись на біографічний, культурно-історичний і рецептивний методи, адаптують або трансформують попередньо випробувані в історії літератури теми й художні образи. На основі впливу і запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших митців чи літератур постає й понині актуальна в літературознавстві проблема рецепційності.

Мета пропонованої статті – з'ясувати особливості художньої рецепції й специфіку художнього моделювання давньоукраїнської літературної пам'ятки «Повість минулих літ» у творчості Р. Іванченко, Б. Лепкого, Ю. Опільського й І. Кочерги. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: порівняти художню інтерпретацію тем киеворуського періоду у творах українських письменників із першоджерелом – «Повістю минулих літ», а також осмислити й охарактеризувати художні образи князів у творах обраних для аналізу письменників ХХ століття.

Роман Раїси Іванченко «Отрута для княгині» (1995) присвячений киеворуському періоду правління княгині Ольги. У художньому творі Ольга постає не ідеалізованою княгинею, а звичайною жінкою, яка спроможна відчувати широкий спектр емоцій, переживань і потрясінь, що й становить суттєву різницю в потрактуванні цієї постаті у літописі «Повість минулих літ». Каркасом до розуміння худож-

ньої постаті княгині в романі доцільно розглядати роздуми Р. Іванченко, яка зауважує: «Княгиня Ольга катувала мою душу своєю мудрістю, милосердям і жорстокістю, розумом і незбагненністю [тут і далі курсив наш. – А. Ч.]. Чому все це співіснувало в ній? В чому велич цієї жінки – першої могутньої володарки на терені європейської цивілізації?» [1, 6].

В історичній традиції Ольга – мудра правителька, яка підготувала розквіт Київської Русі часів Володимира. У літописі «Повість минулих літ» вона відзначається гнучкою державотворчою політикою і життєвою мудрістю, що й виформовують тип жінки-правительки, натомість приховуючи її тонку душевну природу. Осмислюючи образ княгині Ольги, Р. Іванченко зображує не лише її досягнення, але й помилки Ольги-жінки, -матері, -володарки, -християнки: «Але мудрість у тому, щоб бути володарем і вміти залишитись людиною. Я намагалась такою показати тут мою княгиню» [1, 8], – зауважує у передмові автор.

Походження княгині Ольги – одна з ключових тем у романі. Згідно з давньоруським літописом, Ольга є родом із Пскова: «В літо 903. Ігор виріс і збирав данину на тих же землях, що й Олег, і слухались його, привели йому дружину із Пскова, іменем Ольга» [5, 24]. В «Отруті для княгині» Р. Іванченко моделює образ княгині Ольги як спадкоємиці болгарських земель, чим актуалізує один із важливих сюжетних вузлів про необхідність завоювання Болгарії князем Святославом. Приналежність княгині Ольги до лінії болгарських князів, зокрема, царя Симеона, Ольжиного діда, неодноразово змушує ретроспективно повертатися до її внутрішніх роздумів і монологів про статусність і князівське походження: «Болгарська земля... Її гордість і біль... Запах лісів Родопських гір... Пошум тихоплин-

них рік... І неясний гомін у старих, занедбаних палатах її напівзруйнованого дому... Тепер і його нема... *Немає у неї батьківщини* – все відібрали лукаві владці» [1, 259].

Уміло використовуючи історичний фактаж, Р. Іванченко вибудовує оригінальну модель образу. Авторка показує психологічну еволюцію, художньо розкодовує процес психічного визрівання княгині-володарки. Розгубленою, не зібраною перед обличчям влади, беззахисною і вразливою княгиня постає на початку твору, про що дізнаємося через ремінісцентні елементи: «Князь постійно був у походах – навперейми зі степовими вітрами і печенізькими стрілами шукав собі золота й слави, підгортав під себе світ. А княгиня сиділа з дітьми на Київських горах і була *беззахисною перед усім цим світом*. Мусила захищатись від тенет, які розкидали навколо неї безчесні гордеці, беззаконники і пройдисвіти, аби зіпхнути її в прірву небуття. Мусила захищати себе, і своїх дітей, і свій град, і свою країну» [1, 289].

У моменти психологічної зрілості й готовності до влади, витривалості й гнучкості в управлінні державою авторка інакше моделює образ княгині Ольги: «А княгиня була інакша. Тихо одцвіла, як пишна яблунька, й стала міцним деревом із соковитими яблуками. Нелегке князювання її, скроплене отрутою, постійна напруга зробили її тепер стрімкою, гострозорою, у словах повільною і скупкою. Лише під пшеничними віями дуже рідко несамохіть змигне щось таке щире, жіноче. Але то – лише невловима мить» [1, 307].

Якості великої володарки у княгині Ольги вироблялися поступово, на чому наголошує Р. Іванченко в романі. Рішучість, владність, наполегливість – швидше маскуліні риси вдачі, на основі яких виформовується чоловікоподібний тип сильного характеру. Це ті відмінні риси, що дозволяють стверджувати різкий і безповоротний перехід у системі світоставлення і світовідчуття героїні, водночас готуючи реципієнта до передчуття невідворотного, пов'язаного зі смертю князя Ігоря: «Це була вже не та княгиня, якою звик її бачити князь. Від тієї доброї, ласкавої дівчинки нічого не лишилось. Вона ніби зробилась вищою, голос її звучав твердо, хоча й був тихий і рівний. І розмисл її не жіночий – чоловічий, владний. Уміє вона якось дивитись далеко вперед, крізь літа... крізь времена» [1, 255].

Подвійність образу княгині Ольги автор формує за допомогою психологічного заглиблення в душевні муки героїні. Р. Іванченко наголошує й на власне жіночих рисах, які формують образ нещасної, недолюбленої, пригніченої жінки, що згодом трансформується в жіночу жорстокість, хоча автор часом прикриває цю рису вдачі емоційно менш сильним «справедливість»: «Таки ж чимало навчило її життя з князем, а найперше – терпіння. Інше відчуття, інша сила тепер входила в її душу – відчуття високости влади» [1, 351].

Р. Іванченко в романі наголошує на трагедії жіночої долі, зауважуючи, що «вона створена страждати так, щоб цього ніхто не знав. І створена – щоб владарювати. Вона ж не хоче ні того, ні того» [1, 324], що становить суттєву художню деталь, відсутню в «Повісті минулих літ», де життєвий устрій княгині сприймається як даність, яку Ольга мусить безапеляційно прийняти.

В історичній повісті Б. Лепкого «Вадим» психологічний аспект образу княгині Ольги є найскладнішим. Нелегкі випробовування випали на долю цієї жінки – мудрої, доброї, однак часом і жорстокої. Б. Лепкий акцентує увагу на твердості й непохитності характеру киеворуської княгині, на силі волі, відсутності психологічної здатності прощати підступ і зневагу: «Княгиня не була така проста жінка. Догадлива, і своїми, не по літах бистрими очима, прошибає тебе наскрізь. Не диво, що по несподіваній смерті мужа вдержала його спадщину, розширила її і такого сина виховала, як Святослав. З княгинею у розмові кожне слово важити треба» [3, 590]. Цитоване виступає своєрідним стереотипом, маркером, що відповідає ключовим засадничим характеротворчим рисам княгині як у науковій, так і в художній літературі. Велич її постаті в повісті полягає у тому, що Ольга перша серед київських князів, не рахуючи Аскольда і Діра, зуміла збагнути перевагу християнської релігії над язичницькою. Охрестившись, вона власним прикладом спонукала внука, князя Володимира, прийняти християнство в державному масштабі. Натомість вона практично не мала впливу на релігійність свого сина Святослава, чия релігійна позиція залежала від уподобань його здебільшого язичницького війська. Прикметно, що Б. Лепкий не загострює увагу на боротьбі княгині Ольги за християнізацію

Святослава, позаяк, за зауваженням у творі, той гостро не переймається питаннями богопоклонництва: «Княгиня-мати до церкви його тягне, бо там «істинний Бог», а серце тягне до походів, боїв, до нових небезпек» [3, 578].

Образ жінки-матері-княгині Б. Лепкому вдається розкрити здебільшого крізь призму її релігійності, відтак – всепрощення щодо її сина, благого осліплення й виправдання його завойовницької політики. Воістину жіноча м'якість в Ольги проявлялася лише у стосунках зі Святославом, однак для інших княгиня виключень не робить: «А вона, християнка, не спинить свого сина. За нього в Києві-граді суди судитиме, раду радити буде і не прокляне його, не відречеться свого плоду, тільки з тугою сердечною визирати стане, коли-то він верне, опромінений славою новою. Бо він її син, а вона тільки мати його, і тільки людина, і тільки донька своєї рідної землі» [3, 630]. Прикметно, що автор не наголошує на образі Ольги-княгині, щоб максимально наблизити її постать до першоджерела, тобто «Повісті минулих літ», у якій читаємо: «А Святослав і далі жив за язичницькими звичаями... Ольга ж любила свого сина, молилася за нього і за людей, наставляла його на розум» [5, 44]. Така літописна характеристика розкриває Ольгу з позицій турботливої матері й берегині.

У повісті «Вадим» Б. Лепкий акцентує увагу на відсутності взаємин між княгинею Ольгою та її сином Святославом, що й складає найбільший корпус душевних переживань героїні. Отже, в цьому творі княгиня Ольга позбавлена психологічного материнського впливу на сина, що посилює прояви стихійності й непідвладності Святославової натури: «Не було способу, щоб підійти до нього. Князь навіть рідної мами не слухав» [3, 651]. Ця авторська позиція суперечить першоджерелу, згідно з яким Святослав перебував у сильній моральній і психологічній залежності від княгині-матері: «Куди ти хочеш піти від мене? – Вона тоді розхворілася вже. І далі промовила: – Коли похочеш мене, їдь куди хочеш» [5, 49].

У центрі повісті Б. Лепкого зображено, передусім, не діяння княгині, а її духовний світ. В її душі постійно точиться боротьба – за відданість православ'ю, за власну справедливість, за правильність ведення зовнішньої та внутрішньої політики держави, але найбільше – за виправдання завойовницької політики свого сина та його апатичність до управ-

ління країною: «Так хоче виправдати себе і свого сина княгиня, так пробує заспокоїти боротьбу двох сил у своїй душі» [3, 630]. Відтак образ княгині неоднозначний, багатовекторний, такий, що апелює до образу княгині Ольги в «Повісті минулих літ», оскільки, з одного боку, Ольга як християнка повинна дбати про спасіння своєї душі, проявляти милосердя, прощати провини, з другого, – тримати підлеглих у послузі, карати їх, оскільки до того її зобов'язує посада.

У повісті Б. Лепкого «Вадим» художньо осмислено й постать князя Святослава з його невгамовною вдачею. Із твору видно, що всі помисли і мрії князя зав'язані на війнах, боях, перемогах; Святослав ненаситний перемогами, що не суперечить його образу в літописному джерелі: «Не буду радитися нікого, бо ніхто мене не розуміє, навіть мати – ні. Всіх вас малим наситити можна, а мій голод великий, як світ... Великими хочу вас зробити, великий народ, велика держава і велика слава» [3, 584]. Домінантною психонастановою для князя Святослава є вдала зовнішня завойовницька політика, реалізація якої формує в героя особливі світонастановчі принципи і світовідчуття, а також переживання вищості, окремішності, обраності. «Довго на місці не висиджу, Малушо! Тісно і душно мені. Великої землі син, малим бути не вмію. Нікому коритися не хочу, ні вучу, ні дружині, нікому!» [3, 595], – говорить герой, чим наголошено неконтрольованість, рвучкість, психічну загартованість його вдачі.

Спільною дотиковою у формуванні художнього психологічного портрета князя Святослава в «Повісті минулих літ» і творі Б. Лепкого є його загартованість і невибагливість: «Його золото не манило. Пощо йому воно? Жив, як звичайний смерд. Спав на ослоні, шкурою покритим, їв, щоб заспокоїти голод, пив, щоб вгасити спрагу, вигід не любив, розкошів не забагав, хто його зна, пощо і нащо він так трудився, пощо і нащо виставляв себе на такі небезпеки?» [3, 632]. Байдужість до матеріальних благ сприяла вишліфуванню сильної чоловічої вдачі, твердості й волі в рішеннях. Як зауважує Б. Лепкий у творі, князь не охотник до сповідань, бесід, пересудів: «Перед ним навіть із зітханнями крийся. Не любить їх, ненавидить усього, що кволе, м'яке, милосердне. Він – сама міць, сама життєва твердь!» [3, 626–627].

Отже, у повісті «Вадим» психопортрет і психотип князя Святослава зображено значно сильніше, ніж у «Повісті минулих літ». Хоробрість, запальність, рішучість, твердість у помислах і діях, безкомпромісність і невибагливість – ключові риси постаті князя, що й становлять рецептивний каркас для дослідження.

Оригінальну, відмінну від образу князя Святослава у «Вадимі» Б. Лепкого модель киеворуського князя відчитуємо і в історичній повісті Ю. Опільського «Іду на вас» (1918), в якій відображено не всю діяльність Святослава, а лише його болгарський похід 969–971 рр. і загибель від рук печенігів у 972 р.

Ю. Опільський зображує Святослава з позицій воїна, хороброго мужа, підтримуючи загальну тональність цього образу в «Повісті минулих літ». Як зауважено в повісті «Іду на вас», найбільша життєва необхідність Святослава – проявлення його військового духу: «Ви, греки, не знаєте Святослава. Він не дарує ні одної порядної бійки. Він, бач, за мамою не плакав, але за такою бійкою, як ось на порогах, пробі, що заплакав би, мов дитина за іграшкою. Святослав – се криця, а серце його з каменя, і то дорогого каменя» [4, 73]. Цитоване додає нові художні мікроштрихи до образу Святослава, не заявлені в першоджерелі. Отже, вказівка в «Повісті минулих літ» на військову вправність дала поштовх авторському доосмисленню історичної постаті Святослава в повісті Ю. Опільського.

Водночас у творі українського письменника ХХ ст. Святослав зображений як високоморальний, чесний, справедливий воїн-керманіч, але психічно слабодухий князь, на якого часом тиснуть страх зради й муки сумління. Він, як зауважено митцем, найбільше побоювався брехні, лицемірства: «Святослав більш усього гидився зрадою та ложею і за се звик був карати смерть» [4, 81]. Імовірно, мова йде не про людську зраду, що може призвести до втрати майна, земель, людей, а про військову деморалізацію.

Образ князя Святослава в історичній повісті Ю. Опільського йде врозріз із відповідним образом у повісті Б. Лепкого «Вадим», а також із характеристикою цієї постаті в літописі. Ю. Опільський неодноразово підкреслює антижорстокість і поблажливість киеворуського князя: «Мимо своєї суворої вдачі, мимо сього, що не боявся ні смерті, ні ран, благородна ду-

ша його не зносила і не любила непотрібної жорстокости» [4, 86]. Прикметно, що нетерпимість до жорстокості автор намагається пояснити релігійним впливом матері Святослава – княгині Ольги. Подібні авторські роздуми є одним із нетрадиційних шляхів трактування образу князя Святослава в художній літературі.

Оригінальним штрихом до моделювання образу князя в повісті Ю. Опільського є проявлення надмірної амбітності Святослава, який прагне лише лицарської слави. У контексті твору прагнення до слави в героя цілком виправдане і є таким, що збігається з літописною характеристикою князя-воїна: «У них (очах. – А. Ч.) блистіло одушевлення, запал і віра, що з усіх сих ран, боїв, крові, недуг та смерті одно рятується, мов золото у огні, – вічна, нев'яла лицарська слава руського імені на всі часи, на всі землі...» [4, 105].

Отже, інтерпретації образу князя Святослава в художній спадщині Б. Лепкого й Ю. Опільського різюче відрізняються в концептуальності задуму психовдачі персонажа, однак мають спільний знаменник із першоджерелом, зокрема, у зображенні хоробрості, значимості в зовнішній політиці Київської Русі Х ст., а також у художній моделі непростих стосунків із матір'ю, що дозволяють глибше проникнути в ключові засади внутрішнього світу й душевних переживань образу князя.

Драматична поема І. Кочерги «Ярослав Мудрий» присвячена постаті князя Ярослава Мудрого. В основу твору покладені історичні події ХІ ст., коли великому князю вдалося приборкати міжусобні чвари на київських землях і відбити навалу печенігів: «Великий строк господь мені поклав, / Щоб міг свою державу я устроїть. / Але якби я тільки будував... / А то ж ніколи не складав я зброї / І, як Ізраїль, цеглу на стінах / Я клав міцну, але з мечем в руках. / Та не пройшли на марно ці труди – / Всіх ворогів я нині побідив. / І ось тепер з кончиною Мстислава / В моїх руках вся Руськая держава / Знов зібрана, єдина і міцна» [2].

У цьому уривку з драми І. Кочерги відчувається психологічна здатність і, головне, готовність князя до аналізу своїх учинків, що допомагають самоствердитися, випростуватися і виправдатися за свою державницьку політику. Аналіз, домисел, акцентування на пріоритетах – ті текстотвірні прийоми, що охудож-

нують твір і становлять каркас основних текстувальних відмінностей між першоджерелом і художньою тканиною.

Образ князя Ярослава Мудрого у творі І. Кочерги психологізовано за допомогою описів сумнівів, сум'яття, роздвоєності в почуттях, відсутності надмірної жорстокості, на чому наголошується в «Повісті минулих літ». Герой драми позбавлений здатності миттєво реагувати на події в його житті, що робить образ значно слабшим за концепцію Ярослава Мудрого в літописі, де рішучість, обов'язковість, безапеляційність є ключовими рисами князя-воїна і князя-будівничого.

Особливістю художнього образу князя в поемі І. Кочерги є зчеплення двох антиподів – князя-воїна і князя-миролюбця в їх паралельному протистоянні. У «Повісті минулих літ» автори подають образ Ярослава Мудрого в його духовній еволюції: від князя-правдошукача і воїна, який не гребує законами помсти і принципами завойовництва, до дружелюбного і честюлюбного, богобоязливого князя, який утримує владу миром і вірою.

І. Кочерга намагався найпереконливіше відтворити дві основні риси князя – непримиренність до ворогів Вітчизни, зовнішніх і внутрішніх, і прагнення до будівництва, культури й освіти народу: «О боже мій! Як важко мудрим бути, / Коли в душі дві сили б'ють ключем, / Коли вино не вийшло ще із сусла / І двох царів жага мене пече: / Як цар Давид, люблю я мирні гуслі, / Як цар Саул, вражаю їх мечем!» [2].

Як у першоджерелі, так і в драматичній поемі І. Кочерги Ярослав Мудрий уславився як князь-будівничий, на чому неодноразово наголошували автори «Повісті минулих літ»:

**A. CHERNYSH**  
**SUMY**

#### **ART RECEPTION KIEVAN RUS' THEMES AND IMAGES IN THE LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The article considers the artistic features of the reception of ancient themes and figures from the «Tale of Bygone Years» in the works, R. Ivanchenko, I. Kocherga, B. Lepkyi, Y. Opil'skyi. In the article are analyzed artistic images of Princess Olga, Prince Svyatoslav and Yaroslav the Wise in the psychological and cultural-historical aspects.*

*Key words: reception, theme, image, psychological portrait, mental representation.*

**A. E. ЧЕРНЫШ**  
**г. Сумы**

#### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ КИЕВОРУССКИХ ТЕМ И ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРЕ ХХ ВЕКА**

*В статье рассмотрены художественные особенности рецепции древнеукраинских тем и личностей из «Повести временных лет» в произведениях Р. Иванченко, И. Кочерги, Б. Лепкого, Ю. Опільського. Проанализированы художественные модели образов княгини Ольги, князей Святослава и Ярослава Мудрого в психологическом и культурно-историческом аспектах.*

*Ключевые слова: рецепция, тема, образ, психопортрет, мироотношение.*

«У містах і селах він ставив церкви, призначаючи туди попів і даючи їм від багатств своїх плати, наказуючи їм учить людей. Радувався Ярослав, бачачи велику силу церков і людей християнських» [5, 105]. І. Кочерга наприкінці твору демонструє позицію героя, який споглядало з досвіду прожитих років осмислює себе монархом, зауважуючи, що його душа поривається до миру і злагоди, освіченості, спокою: «Я ж все життя не відаю спокою, / В трудах і битвах їжджу по Русі, / А я б хотів міста і храми строїть, / Кохатися в премудрості й красі, / І більшої я радості не знаю. / І книга ось предивная такая / Ще більше душу веселить мені, / Ніж славная побіда на війні» [2].

Отже, художня рецепційність давньоукраїнських пам'яток в українській літературі ХХ ст. – актуальна літературознавча студія, що позитивно сприяє інтегративним процесам різнокультурних дискурсів, творячи інваріантні моделі осмислення художньо-літературного, культурно-історичного, соціально-політичного простору. Потужні можливості художнього слова ХХ ст. по-новому розкривають, доповнюють, адаптують давньоукраїнські теми, а також сприяють широкомасштабному освоєнню ключових в історії України постатей.

#### **Список використаних джерел**

1. Іванченко Р. Отрута для княгині : роман / Р. Іванченко. — К. : Спалах ЛТД, 1995. — 464 с.
2. Кочерга І. Ярослав Мудрий [Електронний ресурс] / І. Кочерга. — Режим доступу : <http://bookz.ru/authors/ko4erga-i/yaroslav.html>.
3. Лепкий Б. Поетичні твори. Мемуари / Б. Лепкий ; упор., автор вступ. ст. Погребенник Ф. П. — К. : Наукова думка. — 848 с.
4. Опільський Ю. Іду на Вас / Ю. Опільський. — Львів : Вища школа, 1988. — 277 с.
5. Повість минулих літ : літопис / пер. В. Близнаця. — К. : Веселка, 1989. — 226 с.

*Стаття надійшла до редколегії 4.02.2015 р.*

УДК 82.091

**Д. Ч. ЧИК**

м. Бердянськ

denyschyk@ukr.net

## ПОНЯТТЯ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ТЕОРІЇ

*У статті розглянуті найбільш актуальні в даний час дослідження з проблем класифікації категорії жанрової системи. Виділені ті ключові ідеї дослідників генологічної природи художньої літератури, які знайшли продовження в сучасних роботах. Розглянуто жанрові концепції Н. Копистянської, Н. Лейдермана, І. Смирнова та інших вчених.*

*Ключові слова: жанр, жанрова система, жанрова концепція, жанрова динаміка.*

Сучасна генологія, як й інші розділи літературознавства, спрямована на напрацювання нових методологічних концепцій, які б враховували не лише досягнення науки про літератури, а й суміжних гуманітарних дисциплін. Щоправда, під час просування нових ідей бачення важливої проблеми жанрів, часто відкидаються вже наявні жанрові теорії й натомість широко використовуються міждисциплінарні інтерпретаційні моделі. Принциповим є також і необхідність використання традиційних жанрових підходів, які не втратили своєї актуальності й у поєднанні з міждисциплінарними методиками дозволяють конкретизувати і по-новому осмислити ключові жанрові категорії. До таких базових категорій належить і поняття «жанрова система», яке, як і поняття «жанр», досі належить до дискусійних у сучасній генології. Упродовж ХХ ст. було запропоновано ряд концепцій жанрових систем у літературі й актуальність цих теорій для сьогодення ми спробуємо простежити в цій статті.

Концепція літературної системи була запропонована одним з найвпливовіших російських формалістів Ю. Тиняновим. Намагаючись позбутися оціночних і суб'єктивних трактувань історико-літературного процесу, вчений запропонував головним поняттям літературного розвитку вважати зміну систем, адже література й літературний твір є системами, а їхні складові елементи перебувають у тісній взаємодії між собою [10, 191–192]. При цьому заперечується можливість розгляду літературного твору ізольовано, поза літературою його часу, адже при такому аналізі елементів літературного твору відособлено, без взяття до уваги їхніх взаємозв'язків на різних рів-

нях – «рядках» – є невірним, бо не враховуються його диференційні риси. Співвіднесеність елементів з іншими складниками тієї ж системи Ю. Тинянов називає «конструктивною функцією» й, відповідно, вирізняє два типи такого внутрішнього зв'язку – автофункцію (парадигматична співвіднесеність елементів) і синфункцію (синтагматичний тип зв'язку). Окрім конструктивної, також вирізняються літературна та мовні функції, які також важливі для літературної системи.

Ідеї Ю. Тинянова про динамізм жанрової системи знайшли розвиток у подальших генологічних дослідженнях, зокрема у Д. Лихачова, який провадив їх на матеріалі давньоруської літератури. Як і Ю. Тинянов, Д. Лихачов розглядає літературу як цілісну динамічну систему, якою є у будь-який період свого розвитку. До основної ознаки системності літератури вчений теж відносить співвідношення її частин між собою (видів літератури (перекладної, оригінальної, історичної, природничо-наукової, публіцистичної тощо), жанрів, окремих творів), відношення до інших культурних областей: мистецтва, фольклору, науки, релігії, суспільної думки, а також відношення до інших літератур і культур. До найважливішої частини системи літератури (паралельно вживаючи поняття «структура») вчений зараховує взаємовідносини літератури з історичною дійсністю [6, 5]. Міркування Д. Лихачова також подібні до синергетичної концепції системи: він зауважує, що при постійній динамічній рівновазі та прагненню до неї, система та її елементи постійно змінюються, як внутрішньо, так і по відношенню до зовнішніх впливів.

Не посилаючись на праці Ю. Тинянова, Д. Лихачов усе ж повторює його пропозиції

щодо необхідності вивчення функцій літератури та її окремих елементів і пояснення особливостей структурування літератури певного періоду [6, 6]. Зауважуючи, що взаємозв'язки літератур розглядаються, як правило (на момент написання його статті), у трьох традиційних аспектах – спільне походження, сфера впливів і типологічні спільності, Д. Лихачов наголошує на зверненні дослідницької уваги на найголовнішу систему літератури – жанрову, – в якій жанри перебувають між собою у не випадкових відношеннях, а цілком визначених і у певній ієрархії. Отже, жанри не є цілком самостійним – серед них є головні та другорядні. «Кожна епоха має своє співвідношення жанрів, яке змінюється в залежності від зміни функції літератури, від того чи іншого літературного напрямку (в тих випадках, коли вже появилися літературні напрями), від «стилю епохи» та ін.» [6, 28].

Цікавими є висновки Д. Лихачова щодо залежності динамічності жанрових систем від зовнішніх чинників. Так, жанри та їхні поєднання, поширені в церкві, є стійкими, бо й церковне життя є консервативним. І навпаки: жанри, пов'язані з життям держави, схильні до видозмін. Таким чином, приходиться до висновку вчений, найбільш нестійкою частиною жанрової системи є та, яка залежна від національних особливостей, зумовлених, так би мовити, «місцевими потребами». Найбільш визначні твори, за спостереженням вченого, мають нечіткі жанрові ознаки й часто випадають з «традиційного» жанру через свою національну своєрідність [6, 33–34]. Отже, суттєвим внеском Д. Лихачова є актуалізація призабутих ідей Ю. Тинянова про системність літератури та її жанрів і також розвиток, вдалу реалізацію цієї жанрової концепції на конкретному матеріалі – давньоруської літератури.

Інший сучасник Д. Лихачова, М. Каган, у роботі «Морфологія мистецтва» запропонував теорію жанрової системності, яка має універсальний характер і придатна для аналізу жанрів не лише літератури, а й усіх видів мистецтва. Зауважимо, що ця теорія є близькою до синергетичного розуміння мистецтва, яке дослідник запропонує у своїх пізніших працях – проголошуючи жанр універсальною категорією морфології мистецтва, його багатоманітність та різноплановість стають зрозумілими лише у системному дослідженні.

Розкритикувавши попередників, які робили спроби окреслити жанрові системи літератури та мистецтва – Р. Веллека, О. Уоррена, Г. Поспелова, Н. Гусєва, А. Сохора – за недооцінювання структурованості мистецтва та односторонності підходів, М. Каган пропонує враховувати в моделі структури мистецтва чотири важливі аспекти: пізнавальний, оцінювальний, перетворювальний і знаковий. Врахування зазначених характеристик мистецтва дозволяє проаналізувати всі площини жанрового членування художніх форм, закономірності багаторівневої структури жанрової системи й розкрити як координаційні, так і субординаційні співвідношення між різними рівнями класифікації жанрів, які й формують літературну систему [2, 411–412]. До площин, за якими відбувається жанрова диференціація, М. Каган відносить тематичну, пізнавальну, аксіологічну, за типом образних моделей.

Жанрове членування за тематичним принципом, окрім характеризування особливостей змісту творів певного жанру, також пояснює й особливості їхньої форми [2, 413]. М. Каган у світлі марксистської естетики також пропонує враховувати визначальний вплив предмета художнього пізнання на вибір засобів цього пізнання. Іншими словами, зображуване здатне корегувати і корегує структурованість системи конкретного жанру. Такий підхід не виключає й появу гібридних жанрів, які будуть залежні від певного методологічного плюралізму окремих літературних напрямів – як, наприклад, реалізму, модернізму чи постмодернізму. Іншим критерієм для диференціації жанрів є кількісна характеристика: зміна об'єму освоюваного життєвого матеріалу зумовлює модифікацію самої структури його художнього втілення [2, 416]. Великі прозові цикли, як «Людська комедія» О. де Бальзака, є системами, а окремі твори в цих циклах – повісті та романи – виступають відкритими підсистемами, які перебувають у відповідних взаємозв'язках. Побудова цих підсистем спрямована на прояв такої взаємозалежності. Таким чином, кількісні характеристики залежні від якісних і навпаки.

За аксіологічними параметрами М. Каган пропонує розрізняти славословні жанри (гімн, ода, пам'ятник, дифірамб, героїчна пое-

ма та ін.) та їхня опозиція – сатиричні жанри. Між цими жанрами знаходяться певні жанрові серії – група жанрів, які висловлюють скорботу за втраченими цінностями (трагедія, елегія) й антонімічна до неї група гумористичних жанрів (фарс, водевіль). Окремішньо стоять жанрові модифікації на зразок роману-епопеї чи ліричної повісті чи іронічно-пародійних жанрах – в цій групі тематична варіація теж має аксіологічний характер [2, 418].

Важливим є прагнення М. Кагана звернути увагу дослідників жанрів на потребу у всебічній характеристиці творів, адже при такому всеохопному жанровому аналізі буде конкретніше схоплено суттєві риси твору, «які визначаються саме вибраною для нього автором точкою перетину всіх жанрових площин» [2, 424]. Нехтування цим підходом призводить до спрощення жанрових визначень, до неминучого вихолощення складних аспектів жанрової системи, яка в реальному та відкритому до трансформацій і впливів мистецькому просторі не «терпить» «чистих» жанрових моделей.

У пізнішій праці «Естетика як філософська наука» М. Каган проголошує синергетику визначальним «методологічним» ключем до розуміння природи мистецтва (нагадаємо, що в «Морфології мистецтва» цим інструментарієм виступало поєднання генетично-історичного та системно-структурного підходів – у синтезованому історично-теоретичному методі). Відповідно, всі області культури вчений розглядає, при всій їхній диференціації, як органічне єдине ціле – сферу культури як відкритої динамічної системи, яка саморозвивається в результаті дій внутрішніх і зовнішніх сил [2, 447]. І хоча системно-синергетичний підхід учений застосував лише для аналізу естетики, зрозуміло, що він жодним чином не применшував значення використання даного підходу для системи літератури та однієї з її підсистем – жанрової.

Не відмовившись від жанрової диференціації мистецтв, запропонованої в попередній монографії, в «Естетиці...» М. Каган коригує термінологію, роблячи її чіткішою. До площин жанрової диференціації він відносить образно-моделюючу (колишня площина – «за типом образних моделей»), ціннісно-осмилюючу (аксіологічна), пізнавальну (об'єднує те-

матичну та пізнавальну площини) [2, 376]. М. Каган бачить жанрову систему як історичну та динамічну багатомірність, яка, в свою чергу, відображає багатомірність самої художньо-творчої діяльності – теж відкритої та динамічної системи.

В останній своїй книзі «Культура і вибух» Ю. Лотман запропонував і обґрунтував цілісну теорію вибухових процесів у культурі, на яку найбільший вплив мали праці І. Пригожина. Перенесення основних постулатів цієї теорії на переосмислення жанрових процесів вже сьогодні плідно застосовується літературознавцями, зокрема в компаративному дослідженні української та російської драми [8, 55].

Джерелом жанрової динаміки Ю. Лотман вважав пересікання різних, часто – протилежних, різних структурних організацій – текстів – які здійснюють вільний рух у просторі семіосфери, стикаючись і відштовхуючись, виживаючи і розпадаючись на стійкі елементи, які здатні за певних умов до відродження. Попри розуміння важливості досліджень російської формалістичної школи та традиційного структуралізму, вчений виступає проти їхнього розуміння тексту як закритої та самодостатньої системи, організованої синхронно та ізольованої від всього, що існує поза нею. Насправді ж текст як згусток минулого є двовимірний: пам'ять тексту – незмінна іманентна складова, яка втілена у внутрішній структурі твору, та співвідношення із зовнішнім – позатекстовою пам'яттю [7, 27]. Так само й у структурі жанру можемо розрізнити жанрову пам'ять і ознаки, які вказують на співвідношення з позажанровими й, відповідно, з позалітературними елементами. Вибір одного з можливих шляхів розвитку жанрової системи є випадковістю й не залежить від законів причинності й імовірності. Ці закони набувають чинності лише в момент випадкового вибору одного з потенційних шляхів розвитку. У момент вибуху різко підвищується інформативність й ускладненість жанрової системи – виникають нові жанри і жанрові різновиди, на передній план виступають досі маргіналізовані жанри, а досі провідні жанри маргіналізуються або зникають, уступаючи місце іншим. При цьому «домінуючим елементом, який виникає у результаті вибуху й визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент з іншої



системи, випадково втягнутий вибухом в переплетення можливостей майбутнього руху» [7, 28–29].

У подальшому домінуючий елемент – жанрова домінанта у нашому випадку – вже створює передбачуваний подієвий ряд. Після моменту вибуху настає другий етап, осмислення процесів, які відбулися як цілком закономірні й історично визначені – відбувається лінійна реконструкція минулого, з якої викладаються випадковості й осмислюються результати – історичні факти.

Що ж зумовлює культурний вибух? Вторгнення зовнішніх текстів (слово текст тут вжито у найширшому значенні, не суто філологічному) у простір літературного твору провокує вибух, який Ю. Лотман описує як жмут передбачуваностей [7, 209]. Жанр історичного роману сприймається з цілком усталеним набором атрибутів, навіть у не наближених літературах йому властиві незначні відмінності. Виникнення цього жанру в літературі романтизму та поширення в європейських літературах породило його різні варіанти й, як наслідок, віддалення від еталонного роману В. Скотта (відмінності, хоч і не значні, простежуються навіть у відвертих наслідувачів шотландського романіста).

До головного чинника впливу на можливість вибуху Ю. Лотман відносить індивідуальну самосвідомість письменника, котрий формує нові смисли, накладаючи одні смислові простори на інші, в моменти найвищих злетів творчого натхнення [7, 36–37]. Додамо, що пояснення появи творчого натхнення неможливе без врахування актуалізації архетипів у підсвідомості письменника.

Пропонована теорія культурного вибуху надзвичайно важлива для проведення компаративних зіставлень жанрових систем різних національних літератур. Проникнення в жанрові системи одних і тих самих елементів з іншої системи провокує появу різних шляхів розвитку, «передбачувану гру» в текстах і ця динаміка з боку виглядає як лінійний процес [7, 122]. Різна реакція жанрових систем іонаціональних літератур на елементи, привнесені ззовні, спростовує циклічність як визначальну ознаку розвитку літературних систем, яка проголошується у певних теоріях жанрів (як, наприклад, у теорії жанрів Н. Фрая). Зіставлен-

ня результатів (саме результатів, а не альтернативних і можливих шляхів розвитку культури, як пропонується Ю. Лотманом – бо в такому разі компаративістика ризикує перетворитися в «якбитологію») зміни та трансформацій жанрових систем в результаті культурних вибухів увиразнює як спільне, так і відмінне – ідентичності різного ґатунку. Таким чином, поява нових жанрів або жанрових різновидів чи модифікацій – це ряд малих вибухів, які накладаються на динамічну криву багатоступеневу непередбачуваність [7, 187].

Чіткіше окреслити атрибути жанрових систем, на нашу думку допоможе застосування методології дослідження жанрів Н. Копистянської. Як відомо, вчена запропонувала у дослідженні жанрів вирізняти чотири поняттєвих сфери, які відповідно означає як «жанрова система літератури», «жанрова система літературної епохи, напряду», «жанрова система епохи, напряду, національної літератури», «жанрова система у творчості окремого письменника, у межах вияву його творчої індивідуальності» [4, 63–78]. Для типології літературних жанрів є актуальним дослідження проблем, які визначаються у рамках жанрової системи певної епохи.

У розгляді першої сфери – жанрової системи літератури – Н. Копистянська використовує принцип дослідження жанрів Ю. Тинянова: від твору як системи слід йти до співвіднесеності з жанровим рядом, і відтак і з позалітературними рядами, зокрема, й з побутовим. Другу сферу, жанрову систему літературної епохи і напряду, пропонується розглядати згідно формулювання Д. Лихачова про притаманність літературним епохам певних співвідношень жанрів, залежних від змін літературних функцій, стилю епохи, інших літературних напрямів тощо. Третя сфера стосується функціонування жанрових систем національних літератур, вивчення яких є особливо плідним у зіставному аспекті, адже таким чином можна простежити як спільні, так і відмінні риси. Під часу аналізу четвертої сфери аналізується жанрова система у творчості окремого письменника, під час якого особливо важливим є «встановлення зв'язків між усіма жанрами, до яких звернувся автор, і розгляду кожного з них як частини системи, що визначається діапазоном його таланту» [4, 76].

У підсумковій монографії Н. Лейдермана «Теорія жанру» – праці, яка стала, на наше переконання, однією із знакових досягнень сучасної жанрології, вчений з'ясовує особливості динаміки жанрів на різних етапах літературного розвитку, справедливо розглядаючи жанрову систему як одну з важливих структурних складових будь-якого літературного напрямку (що, з рештою, збігається з підходом Н. Копистянської). Так, полемізуючи з тезою про фактичну відсутність стійких жанрових доміант в реалістичних творах (порівняно з попередніми літературними напрямами – класицизмом і романтизмом) дослідник слушно зауважує спрощеність такої позиції, при якій не враховується ряд чинників – зокрема, взаємопроникнення «старих» і «нових» жанрів. По-перше, долання реалізмом канонічності класицистичної поетики не означає відмову від жанрових норм – вироблених століттями способів моделювання світу та способів комунікації між письменником і читачем [5, 580]. Саме жанрові норми й визначають розвиток жанрової системи, спадкоємність розвитку літератури та її зв'язок зі суспільством. Жанрова система реалізму, за висловом Н. Лейдермана, «втягує» в себе ті жанри, які б вирішували нові естетичні та світоглядні завдання – таким жанром-«лідером» тут стає роман. Нове бачення «старих» проблем проглядається в зближеннях та розходженнях зі стійким ядром структури жанру [5, 582].

У монографії «Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров» І. Смірнова системність жанрів пояснена трансцендентністю самої системи. Системність і розвиток культури в процесі діахронних змін (а, отже, системі властива й історичність) обмежують письменника в його творчості, яка набуває локалізованої ціленаправленості. Цікаво, що реконструювання жанрів за зовнішніми ознаками розрізнених текстів І. Смірнов вважає доказом того, що дослідник має справу не з феноменами, а ноуменами [9, 60]. Діахронний розвиток жанрових систем з плином часу призводить до їхнього ускладнення – старі жанрові системи продовжують «життя» в нових текстах чи групах текстів, або ж залишаються своєму історико-культурному періоді, будучи носіями діахронічного сенсу. Найлегше, таким чином, досліджувати першосис-

тему всіх жанрів – фольклор. Заслугує на увагу і класифікація жанрів за принципом темпоральної організації І. Смірнова, згідно якої літературні жанри поділяються на міметичні (автобіографія, ініціаційна оповідь, національний опис) та конструктивні (героїка, сатира, коміка, трагіка, ідилія, гротеск). При такому поділі знову ж таки набуває ваги історичність тексту, специфіка його розсортування в реальному часі. Міметичні жанри здійснюють селективний відбір типових історичних (ймовірних) ситуацій, які відбуваються в заданій культурно-історичній епосі. Конструктивні ж жанри логічно реструктурують час, а автор відповідного тексту здійснює якісне оцінювання наративу, перетворюючи об'єктивне в суб'єктивне.

Отже, поняття «жанрової системи» передбачає усвідомлення системи як утворення та спільноти елементів, які перебувають між собою у складних взаємозв'язках. Як відомо, саме революційний відхід від розуміння системи як замкнутої множини елементів до розгляду системи як відкритої структури дозволив вченим по-новому оцінити загальні закономірності функціонування явищ і процесів у площинах різних наук. Цей міждисциплінарний напрям – синергетика – ґрунтується на розумінні та трактуванні явищ природи та культури як відкритих дисипативних систем, яким властиві стійкі структури, які виникають внаслідок самоорганізації й здатні до переструктурування. Ці системи представляють певний окремий клас об'єктів у системах, які належать до різних наук, і є умовно детермінованими, адже за певних умов їхню поведінку передбачити неможливо [3, 23]. Розгляд жанрових систем у художній літературі із застосуванням такого нового методологічного осмислення дозволить дати відповідь не лише на питання щодо особливостей структури, але й щодо відкритості жанрів та їхньої здатності до сприймання зовнішніх та внутрішніх впливів. У той же час, системність жанрів ще до перших спеціальних спроб застосування синергетичної методології до інтерпретації літературних явищ була тією чи іншою мірою в центрі уваги дослідників – Ю. Тинянова, Д. Лихачова, М. Кагана, Ю. Лотмана, Н. Копистянської, Н. Лейдермана, І. Смірнова та інших, яких тут ми, з огляду на «вимоги»

жанру статті не мали змоги згадати – результати методологічних досліджень котрих цілком вписуються в парадигму сучасної генології й тому заслуговують на уважне перечитання та плідне застосування у вивченні жанрових систем літератури.

#### Список використаних джерел

1. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. — 544 с.
2. Каган М. Морфология искусств: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / Моисей Каган. — Л. : Изд-во «Искусство», Ленингр. отд., 1972. — 440 с.
3. Капица С. П. Синергетика и прогнозы будущего / С. П. Капица, С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий. — Изд. 3-е. — М. : Едиториал УРСС, 2003. — 288 с. — (Синергетика: от прошлого к будущему).
4. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
5. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Н. Л. Лейдерман— Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. — 904 с.
6. Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система / Д. С. Лихачев // Славянские литературы : VI Междунар. съезд славистов (Прага, август 1968 г.). Докл. сов. делегации. — М. : Наука, 1968. — С. 5—48.
7. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М. : Гнозис ; Издательская группа «Прогресс», 1992. — 272 с.
8. Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : монографія / Тетяна Свербілова. — Черкаси : Маклаут, 2011. — 559 с.
9. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И. П. Смирнов— СПб. : Изд-во РХГА, 2008. — 264 с.
10. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тынянов— М. : Аграф, 2002. — С. 189—204.

**D. CHYK**  
*Berdyansk*

#### THE CONCEPT OF GENRE SYSTEM IN MODERN LITERARY THEORY

*The article deals with the most relevant current researches on genre system classification. It is highlighted those key researchers' ideas of genre nature of fiction, which were continued in modern works. It is considered the concepts of genre in the works of N. Kopystianska, N. Leiderman, I. Smirnov and other scientists.*

*Key words: genre, genre system, the concept of genre, genre dynamics.*

**Д. Ч. ЧИК**  
*г. Бердянск*

#### ПОНЯТИЕ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

*В статье рассмотрены наиболее актуальные в настоящее время исследования по проблемам классификации категории жанровой системы. Выделены те ключевые идеи исследователей генологической природы художественной литературы, которые нашли продолжение в современных работах. Рассмотрены жанровые концепции Н. Копыстянской, Н. Лейдермана, И. Смирнова и других ученых.*

*Ключевые слова: жанр, жанровая система, жанровая концепция, жанровая динамика.*

*Стаття надійшла до редколегії 04.12.2014 р.*

УДК 821.161.2-14

**А. В. ЧУЙ**

м. Луцьк

master-chuy@mail.ru

## ОБРАЗ КОХАНОЇ В ЛЮБОВНІЙ ЛІРИЦІ ГРИГОРІЯ ЧУПРИНКИ

*На матеріалі вибраних поезій, що залишилися поза збірками, досліджено образ коханої жінки ліричного героя. Відтворено портрет героїні; розкрито символіку її асоціативних образів-утілень, домінуючі риси характеру. Визначено типи для поетичної практики автора засоби творення художнього образу, а також стилеві особливості його любовної лірики.*

*Ключові слова: любовна лірика, образ коханої жінки, портрет, образ-символ, метафора.*

Творчість Г. Чупринки почали по-новому вивчати вже в незалежній Україні, хоча талант автора помітили ще його сучасники. М. Євшан стверджував, що в українській літературі «поетів-ліриків маємо ми двох: Олеся і Чупринку» [3, 277]. Надзвичайну музичність творів Г. Чупринки відзначив С. Єфремов [4, 587–589]. Об'єктивну оцінку творчості поета у літературно-критичних розвідках дали М. Зеров [5, 238–246] і О. Білецький [1, 27–29]. Починаючи з 30-х рр. і майже до початку 90-х про Г. Чупринку в літературознавчих працях згадували рідко і зазвичай у негативному контексті. М. Жулинський став автором першої ґрунтовної статті про митця й укладачем його першої, виданої в Україні, поетичної добірки [8, 5–32]. На сьогодні найповнішими дослідженнями творчості Г. Чупринки стали дисертація О. Кудряшової [7] і монографія Л. Голомб [2]. Чимало уваги творчій манері Г. Чупринки як одного з зачинателів українського символізму присвятила О. Камінчук [6, 255–276]. Ряд статей у науковій періодиці (Л. Голомб, І. Лонська, Н. Осьмак, З. Суходуб, Р. Камберова й ін.) стосуються літературно-критичної діяльності Г. Чупринки, окремих сторінок його біографії, аспектів мови віршів та особливостей стилю в контексті символізму. Любовна ж лірика митця вивчалася побіжно і залишається майже недослідженою. Таким чином, назріла актуальна потреба ґрунтовного вивчення любовної лірики Г. Чупринки.

Мета нашої статті – проаналізувати художні особливості образу коханої жінки ліричного героя (на матеріалі поезій, що залишилися поза збірками). Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі завдання: 1) відтворити портрет ліричної героїні; 2) розкрити образи й асоціації, пов'язані з її образом; 3) визначити засоби творення обра-

зу жінки в поезіях Г. Чупринки; 4) з'ясувати особливості характеру обраниці ліричного героя.

Попри недостатню вивченість любовної лірики Григорія Чупринки, можна стверджувати, що тема кохання була важливою у творчості митця.

Біблійною символікою сповнена поезія «Біла квітка». У творі оживає казковий образ феї, яка живе в затишному «саду-раю» ліричного героя (за біблійною аналогією його райський сад – блаженне місце, де панує гармонія і немає ні смутку, ні гріха) і плає там «білу квітоньку» лілею – символ чистоти, цнотливості і водночас, очевидно, – кохання чоловіка до обраниці, образ якої оповитий серпанком святості (у християн лілія – квітка Пресвятої Діви Марії). У вірші не сказано про саму жінку, але її присутність (натхненність нею) відчувається. Пестливі слова при звертанні свідчать про щирість і ніжність почуттів закоханого. Сама квітка не тільки символізує почуття ліричного героя, але є метафорою життя чоловіка, для якого смерть «квітоньки-краси» стане одночасно і його власною смертю (мотив вагомості кохання для життя людини): «Тільки ж квітонька-краса / Зломить болісно стеблинку, – / В ту годину Смерть-Коса / Мене скосить, мов рослинку» [10, 275].

Образ Смерті-Коси є традиційним символом загибелі тіла, який автор зумів піднести на новий художньо-естетичний рівень, коли згадка про смерть викликає не жах, а швидше жалість і співчуття.

Святий, небесний образ коханої постає в поезії «В смертельну мить прийди до мене». Ліричний герой закликає обраницю прийти в останні хвилини його життя, щоб він міг забрати з собою на небо її світлий образ. Обличчя жінки сяє неземною красою, на що вказу-

ють згадки про рай і небо: «Твоє лице і пишні коси / Я в дивні блиски уберу; / В твоїх вінках заграють роси / І переможуть райську гру»... «Святую вроду молодую / Оддам я світлим небесам; / Я путь для тебе приготую, / Як тихо, тихо зникну сам» [10, 284].

У вірші виразно звучить мотив очищення від гріхів святим образом («святою вродою») коханої, а любов виступає єдиним почуттям, що здатне спокутувати всі земні гріхи: «Там, в небі, зникне та година, / В яку розбились ми у млі; / Я покажу, що мить єдина / Окупить всі гріхи землі» [10, 284].

Такої вроди жінці, переконаний ліричний герой, місце тільки в ідеальному світі – на небі, серед зірок. Композиційний прийом обрамлення підсилює думку про вагомість образу коханої.

Поезія «Привид» – спогад про колишнє кохання. У вірші звучить мотив туги від розлуки з жаданою жінкою. Згадки про неї зворушують закоханого ліричного героя, торкають струни його серця, яке є символічним джерелом і центром почуттів і переживань. Романтичний образ струн серця – це метафора його найтонших і найчутливіших емоційних рецепторів, що болісно реагують на кожен нюанс почуттів: «Співом ніжним, / Дивовижним / Ти збудила море мук. / Дзвонять, плачуть, б'ються струни, / Ллються збуджені буруни / В переливний дивний гук» [10, 298]. З розлукою ліричний герой утратив «щось рідне, щось своє». Обраниця-красуня завжди в думках чоловіка, навіть у вимушеній розлуці, тому ніщо не може замінити втрачений ідеал. Вона являється в образах «голубки-ясноглядки», «привида милого», «янгота білокрилого». Три втілення жаданої жінки – не випадкові, адже голубка – народнопоетичний символ любові, ангел – християнський прообраз усіх чеснот, а привид – свідчення того, що милий образ постійно «переслідує» чоловіка, не дає про себе забути. Такі втілення коханої вказують на очевидну ідеалізацію її образу. Крім того, вірш насичений експресивною лексикою, що пов'язано з емоційним сприйняттям дівчини. Кожне слово про обраницю підсилене синонімами, такі «повтори» надають думкам більшої концентрованості, а емоційність вислову виправдана, оскільки серце закоханого не знає спокою. Музичність поезії, створена поєднанням асонансів ([у], [о]) та алітерацій (свистячий [с], шиплячі [ж], [ш]), формує еле-

гійний настрій вірша – з нотками туги і ностальгії, з відчуттям сумного щастя: «Про колишнє, про минуле / Ніжно вилле серце чуле / Пісню-тугу, пісню-жаль; / Кров'ю серця в час розпуки / Я спишу чудові згуки / На сумну свою скрижаль» [10, 298].

Натхненно і з низкою метафоричних образних асоціацій виписаний образ коханої в поезії «Надія». У красі жіночій «сплелися всі мотиви»: найнесподіваніші поєднання фрагментів пейзажу, казкових і біблійних образів з асоційованими з ними почуттями формують складний та багатогранний психологічно-емоційний портрет жінки: «Як сплелися всі мотиви / В красоті твоїй: / Там десь б'ються рідні співи, / Там і квіти, / Там і сльози, / І привіти, / І погрози, / Там приливи і одливи / Невмираючих надій» [10, 366]. Риси зовнішності коханої не окреслені, але свідченням її безперечної краси стала з'ява дівчини в подібні «феї з раю». Образ привабливої феї-чарівниці сформувався в добу розквіту романтизму в західноєвропейській літературі. Кохана-чарівниця в Г. Чупринки перейняла найкращі риси цих казкових істот: вона вродлива, характер її по-жіночому мінливий, а поряд із нею – рай і здійснення заповітної мрії. Автор також залишається вірним ангелоподібному зображенню феї, тим самим ідеалізуючи свою обраницю, вказуючи на її святість. Проте образ жінки є неоднозначним і досить контрастним: здатна зцілити душевні рани чоловіка, вона, водночас, може і смертельно його вразити «пекучим» поглядом, випалюючи серце і доливаючи туди отрути: «Тільки в рай твій я загляну, / Засміюся сам, / Сам журитись перестану, / Сам радію / І вбачаю / Світлу мрію, / Фею з раю, / Що загоїть може рану, / Як нечуваний бальзам. / Знов ти душу зором раниш, / Знов огнем печеш, / Знов ти хоре серце маниш; / Хто ж ти, хто ти, / Я вже знаю, / Що ж з турботи / І з одчаю / Дух виводиш, тільки глянеш — / І отруту в серце ллеш» [10, 367]. Гра полярних відчуттів, які одночасно переживає ліричний герой, типова для любовної лірики загалом, а подібне їх переплетення нагадує Олесеє «З журбою радість обнялась» [8, 52].

В елегійному, журливому ключі написана поезія «Я співи складаю на тон сумовитий». Мотив ніжної любові до жінки звучить зворушливою піснею. Кохана постає в образі голубки з перебитим крилом. Така народнопо-

тична метафора має подвійне смислове навантаження: голубка – це фольклорний образ молоді дівчини, символ вірності і щирого, теплого кохання [9, 88], а власне крила, окриленість асоціюються з високими духовними пориваннями, символізують високий духовний злет людини. Тому, очевидно, за образом голубки із перебитим крилом стоїть жінка з драматичною долею, зболілою душею і мріями, яким не судилось здійснитися. Чоловік закоханий в цю жінку, він сповнений почуття приреченості і безвиході, що прочуваються в риторичному питанні, але не сумнівається у своєму рішенні. Заключним акордом вірша звучить мотив усеперемагаючої сили любові, яка окрилює закоханого і надає йому сили крильми закрити обраницю від життєвих бур: «Десь море бушує, десь хмари чорніють. / Гаями летить буролом, / А тут мої крила голубоньку гріють / З розбитим крилом» [10, 376].

Про те, як саме «створюється» образ милої, дізнаємося з поезії «Мое кохання». Вона написана в типово модерністичній манері, коли любовні почуття ліричного героя позбавлені належного еротизму, оскільки передані не мовою кохання, а засобами риторики, що навіть «заважає» романтичній настроєвості вірша: «Мое кохання не залежить / Од форм твоєї краси... / Я сам творю своє кохання / І сам красу твою творю; / Як я горю, / То знаю вищі досягання / І сам чуття миротворю» [10, 394].

Указує ліричний герой і на риси своєї любові, якою «горить» у «творчому огні» (вогонь як символ духовної енергії, натхнення). Таким чином актуалізується мотив святості і чистоти цього почуття: «Моя любов така безтільна, / Незмінно чиста й молода, / Така свята, / Пливе в уяві горда й вільна, / Як в сьайві хмарка золота» [10, 394]. Очевидно, що ці ідеальні риси відносяться і до обраниці ліричного героя. Незвичним для любовної лірики є те, що об'єктом чоловікового бажання, його натхненником і найвищою цінністю стало почуття до жінки, а не власне жінка, і ділитися ним чоловік не буде навіть зі своєю коханою. У вірші поступово розкривається «таємниця творчості» ліричного героя: кохання знаходить справжнє вираження тільки в поезії.

Абстрактний образ коханої постає в поезії «Божевілля». Самотній і розгублений ліричний герой скрізь убачає риси обраниці (і «в усміху дитини», і «в сьайві ранку» – в усьому), тому не може її забути. Спогади про жінку ро-

збурхують почуття чоловіка. Увага автора зосереджується на відтворенні нестримних чуттєвих переживань ліричного героя. Неповні окличні і питальні речення накопичують високий емоційний заряд, який вибухає у градації: чоловік із жахом ловить себе на думці, що його кохана – лише «мана», гра збудженої уяви. Так розкривається назва вірша, що ввібрала в себе всю напругу відчуттів ліричного героя: він не в силі контролювати емоції, закоханий до безтями, до божевілля. Зрештою, він убачає риси коханої навіть у жоржині: «Що за сила у людини? / Чиста, ніжна, а страшна. / Що? Мана?.. / Онде квітонька жоржини — / То вона!» [10, 422].

Те, що квітка ця осіння, теж символічно забарвлює душевний стан ліричного героя, адже осінь – передвісник неминучої зими. Останній рядок вірша метафорично завершує психологічний малюнок безнадійно закоханого чоловіка, для якого обрана жінка – єдина, яку він бачить і для якої живе, а почуття до неї є настільки глибоким і сильним, що серце може не витримати як його відсутності, так і повноти: «Я боюся, що розтану, / Що кохати перестану, / Як з кохання кров'ю серця я заллюсь» [10, 422]. Поезія «Божевілля» є одним із найсильніших в емоційному плані ліричних творів Г. Чупринки, присвячених образу коханої.

Про незвичайної краси очі жаданої жінки дізнаємося з поезії «Обережність». Казкова картина – романтичний пейзаж – стає тлом для розгортання зворушливої сцени: закоханий чоловік виходить у завітчаний сад до ставу, щоб, надихнувшись навколишньою красою, скласти пісню для своєї обраниці. При цьому процес творчості метафорично означається як «горіння», а джерелом цього полум'я є Муза – богиня, яка з античних часів вважалася покровителькою поетичного мистецтва. Музи надихали обранців власною красою, харизмою, особливою аурую і навіть еротичністю, якщо було потрібно. Фактично, вони були втіленням ідеальної супутниці для справжнього митця, оскільки тільки з їх допомогою він уповні розкривав свій потенціал. Проте, навіть незважаючи на божественне походження, Муза не може зрівнятися красою з коханою ліричного героя, тому він завбачливо намагається уникнути їх зустрічі, щоб урода його обраниці не викликала ревності і гнів богині: «Очі-зіроньки твої / Музу палом обдадуть, / І зведуть / Муки ревності її — / І замо-

вкнуться солов'ї, / А мої палкі пісні / Десь розвіються у сні, / Пропадуть,— / Їх звездуть / Очі-зіроньки твої» [10, 440]. Метафора очей запозичена з народнопоетичного джерела. Таке фольклорне відчуття краси і відповідне портретування жінки характерне для любовної лірики кінця XIX – початку XX ст. загалом і любовної лірики Г. Чупринки зокрема.

Отже, образ коханої – центральна постать любовної лірики Г. Чупринки. Кохана жінка виступає в образі прекрасної троянди, чарівної феї з раю, «голубки-ясноглядки», «привида милого», мари (мани), янгола і богині. Кожен із цих образів-утілень обраниці презентує різні сторони її ідеалізованої краси.

Зовнішність коханої не окреслена, хоча героїня постає втіленням жіночої краси. Відчутні акценти фольклорної естетики: найбільше уваги автор приділяє очам дівчини, що найчастіше порівнюються з зорями. Загалом портрет коханої – психологічний, відтворений на рівні символів, емоцій і відчуттів, що є прикметною особливістю поезики символізму. Найтиповіший для Г. Чупринки спосіб відображення дівочої вроди – її символізація (співвіднесення з міфологічними, біблійними й фольклорними образами-символами), рідше – порівняння з красою природи (метафоризація) та емоційними реакціями (психологічний штрих). Також автор послуговується прийомом контрасту; створює портрет жінки зсередини, відштовхуючись від психологічної глибини й таємничості її внутрішнього світу.

Характер у головної героїні по-жіночому складний: вона кохає, ніжна, чутлива, з чистою душею і співочим добрим серцем (є натя-

ки на її святість), навмисно грайлива, коли мова заходить про кохання, проте інколи, навпаки, безпристрасна, холодна і безжальна до закоханого чоловіка. Вона є для ліричного героя і світлим щастям, і «загубленим раєм», «втраченою святинею».

#### Список використаних джерел

1. Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903–1923) / О. Білецький // Білецький О. Літературно-критичні статті ; упор., прим. М. Гончарука; передм. І. Дзевєріна. — К. : Дніпро, 1990. — С. 27–29.
2. Голомб Л. Г. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філянський : моногр. / Л. Г. Голомб. — Ужгород : Ліра, 2011. — 184 с.
3. Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упор. Н. Шумило. — К. : Основи, 1998. — С. 275–279.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов ; ред. і передм. М. К. Наєнка. — К. : Femina, 1995. — 688 с.
5. Зеров М. Гр. Чупринка : (З приводу нового видання творів) / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство ; упор. М. Сулими. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 1301 с.
6. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця XIX – початку XX ст. / О. Камінчук. — К. : Пед. преса, 2009. — С. 255–276.
7. Кудряшова О. В. Поетика Грицька Чупринки : (образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Кудряшова Оксана Валентинівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2007. — 19 с.
8. Олесь О. З журбою радість обнялась... / Олександр Олесь // Олесь О. Твори : в 2 т. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 52.
9. Костомаров М. И. Об историческом значении русской народной поэзии / М. И. Костомаров // Костомаров М. И. Слов'янська міфологія. — К. : Либідь, 1994. — С. 44–200.
10. Чупринка Г. О. Поезії / Г. О. Чупринка // редкол. : В. В. Біленко та ін. ; вступ. ст. М. Г. Жулинського. — К. : Рад. письменник, 1991. — 495 с.

**A. CHUY**  
Lutsk

#### THE CHARACTER OF THE BELOVED WOMAN IN THE LOVE LYRIC OF GRIGORIY CHUPRINKA

*The article investigates love poems, which weren't included into any author's books of poetry. The paper focuses on the image of a lyrical hero's beloved woman. The present study analyzes the features of her appearance and character. A research reveals the main details of the woman's portrait; it also shows a meaning of a number of associative images and symbols, in which a girl appears to a loving man. The paper finds out the most typical artistic ways of creation of the image of the beloved woman. It also clarifies some stylistic features of the author's love poetry.*

*Keywords: love lyric, image of the beloved woman, portrait, symbolic image (character), metaphor.*

**A. В. ЧУЙ**  
г. Луцьк

#### ОБРАЗ ЛЮБИМОЙ ЖЕНЩИНЫ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ ГРИГОРИЯ ЧУПРИНКИ

*На материале поэзий, не вошедших в сборники стихотворений, исследован образ любимой женщины лирического героя. Обозначены особенности ее портрета; раскрыты символика ассоциативных образов-впечатлений, доминирующие черты характера. Определены типичные для поэтической практики автора приемы создания художественного образа, а также основные стилистические особенности его любовной лирики.*

*Ключевые слова: любовная лирика, образ любимой женщины, портрет, образ-символ, метафора.*

*Стаття надійшла до редколегії 30.02.2015 р.*

УДК 821.161.2-1.09:801.655.7

**С. В. ЧУЙ**

м. Луцьк

markizsergiydesad@gmail.com

## ТРАДИЦІЇ КЛАСИЧНОГО ВІРШУВАННЯ У ВЕРЛІБРАХ ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА (ЦИКЛ «ПРИТЧІ ОПОЛУДНІ»)

*У статті досліджено цикл поезій «Притчі ополудні». З'ясовано особливості будови верлібрів циклу, визначено їх типи. Простежено характер функціонування елементів класичного віршування в них. Окреслено питання співвіднесеності розглянутих віршів із жанром притчі. Результати дослідження презентовано відповідно до запропонованої автором класифікації.*

*Ключові слова: верлібр, притча, система віршування, метр, рима, строфа.*

Василь Дмитрович Слапчук – волинський поет, прозаїк, літературний критик, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, відомий не лише в Україні, а й у світі. Хоча його ім'я порівняно нове в літературі, поезія Василя Слапчука вже стала помітним явищем у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. За двадцять років він подарував світові дванадцять збірок поезії. Захоплення верлібром до нього прийшло зі збіркою «Трикнижжя Явіна: максими і простотаки» (1996). Це було закономірним явищем у літературі кінця ХХ століття, адже, як зазначає Н. Костенко, «у 60–80–90-ті роки увага до верлібру різко активізується» [3, 134].

Хоча В. Слапчук, у першу чергу, відомий як поет-верлібрист, до сьогодні його вільні вірші не ставали об'єктом віршознавчих студій. Отже, це питання є актуальним. Предметом нашого дослідження є способи реалізації традицій класичного віршування в циклі «Притчі ополудні» зі збірки «Трикнижжя Явіна: максими і простотаки». Мета запропонованої статті – визначити особливості будови верлібрів циклу, виділити елементи класичного віршування в них.

Написання верлібрів вимагає певного досвіду освоєння як класичного, так і некласичного вірша. У В. Слапчука вже були за плечима дві поетичні книги («Хлібний чоловічок» (1991) і «Німа зозуля» (1994)). Перші зразки вільного вірша знаходимо навіть у «Хлібному чоловічку» (поезії «Жінка під літнім дощем» і «Тяжка любов»). У «Трикнижжі...» автор повністю зосереджується на новій формі.

Вивчення верлібрів у творчості того чи іншого автора ускладнене тим, що верлібр сам

уже довгий час є предметом дискусій. Під верлібром розуміємо вірш, «який не має передбачуваної наскрізної ритмічної будови і рими, що структурно наближає його до прози» [3, 124]. У дослідженні спираємося на типологію верлібрів, запропоновану російським віршознавцем Ю. Орлицьким. Він виділяє п'ять основних підтипів верлібру:

- 1) «чистий» верлібр, для якого характерна повна відмова від метру, тонічної врегульованості і рецидивів рими;
- 2) верлібр із метричними вкрапленнями, якщо вони не перевищують 15–25% від довжини всього тексту;
- 3) ПМФ із метричною домінантою, якщо всі метричні фрагменти написані одним і тим самим силабо-тонічним розміром, а кількість метричних рядків коливається в межах 25–50%;
- 4) верлібри з елементами тонічної врегульованості, в яких спостерігаються факти тонічної «несвободи» на незначних, не співвідносних з абсолютною довжиною тексту, ділянках;
- 5) ПМФ з акцентною домінантою.

ПМФ з акцентною домінантою – це перехідна форма, що пов'язує верлібр із білим акцентним віршем. При цьому дослідник зауважує, що «білий акцентний вірш неможливо чітко відмежувати, з одного боку, від білого тактовика, а з іншого, – власне від верлібру. В першому випадку найбільш доцільно об'єднати дві форми в межах білого акцентного вірша... У другому випадку слід говорити про досить плавний перехід, що здійснюється через послідовний ланцюжок так званих перехідних метричних форм» (переклад наш. – Ч. С.) [6, 327].

Ми не абсолютизуємо такого підходу, адже вписати всю різноманітність форм верлібру у запропоновані рамки неможливо.



Крім цього, постає проблема розмежування ПМФ у розумінні В. Холшевникова й Ю. Орлицького. З метою виключення термінологічної омонімії у випадку ПМФ із метричною домінантою говоримо про простий (із відносно сталою домінантою) і складний (зі змінною домінантою) типи верлібру. Замість терміна «ПМФ з акцентною домінантою», вживаємо рівнозначний «верлібр із акцентною домінантою». Щодо такого поняття, як білий акцентний вірш, то такі форми відносимо до модифікацій верлібру, оскільки в акцентному вірші риму (а її роль можуть переймати на себе певні тонічні повтори) вважаємо не факультативною, а обов'язковою ознакою. Звісно, рими можуть з'являтися й у верлібрах, але «у тих випадках, коли римування набирає регулярного характеру, вільний вірш трансформується в інші некласичні розміри» [3, 131]. Також, слідом за О. Кицан, виділяємо ще одну форму – «позірний» верлібр (складні поліметричні композиції, близькі за

сприйняттям до вільних віршів [1, 84], а також їх імітації на класичному ґрунті).

Що ж до самого циклу, то найперше, що зацікавлює, – це назва. Притча – епічний жанр. Але В. Слпчук уміщує свої притчі в ліричну збірку. Це свідчить про їх тісніший зв'язок із поезією, ніж із прозою. Для «ліричної притчі» найбільш природною виявилася форма верлібру. Внаслідок такої «підміни» відбулося своєрідне «зміщення» родових і жанрових ознак. У циклі презентовані історії з життя узагальнених персонажів (чоловік, жінка, хлопчик, мати, господар і господиня). А елементи подієвості, сюжету – вже сфера епосу. Власне від жанру притчі у верлібрах – повчальний фінал і спосіб зображення персонажів. Як зауважив Ю. Клим'юк, у притчі на характері героїв звертається мало уваги, вони часто є неконкретними, абстрактними, повністю залежать від наперед заданої думки.

Отже, розглянемо першу притчу.

- 1 Забрали чоловіка на війну, 1 — 3 — 3 — Я5
- 2 і він загинув. 1 — 1 — 1 Я2
- 3 «Нічого не вдієш, такий світ», - . 1 — 2 — 2 — 0 —
- 4 говорили на його похороні. . 2 — 3 — 0 — 3
- 5 Інший чоловік пішов до лазні — 3 — 1 — 1 Х5
- 6 і, посковзнувшись на змилку, 3 — 2 — 1
- 7 забився на смерть. 1 — 2 —
- 8 «Яка безглузда смерть», - 1 — 1 — 1 — Я3
- 9 говорили про його загибель. 2 — 3 — 1 — 1 Х5
- 10 «Смерть завжди однакова — 0 — 2 — 2
- 11 й ніколи не буває безглуздою. 1 — 3 — 2 — 2
- 12 В смерті більше глузду, — 1 — 1 — 1 Х3
- 13 ніж у народженні», - 3 — 2 Я3
- 14 запевняв чоловік, якого вважали 2 — 2 — 1 — 2 — 1
- 15 несповна розуму, оскільки 2 — 0 — 3 — 1
- 16 він ніколи не служив у війську — 1 — 3 — 1 — 1 Х5
- 17 і не ходив митися до лазні [5, 65]. 3 — 0 — 3 — 1

Взаємодія верлібру і силабо-тонічного вірша яскраво виражена. Обсяг метричних рядків – 47%, а отже, перед нами – верлібр із метричною домінантою. Домінанту формують ямбічні (1–2, 8, 13 рядки) і хорейні розміри (5, 9, 12, 16 рядки), розділені навпіл. Коливання міжктових інтервалів відбуваються в межах 0–1–2–3 складів, кількість іктів у рядку – від 1 до 4. Це свідчить про тяжіння до певної врегульованості. Рими відсутні. Основою лан-

цюга лексичних повторів є слово «смерть», вжите у вірші 4 рази, а також близькі за семантикою «загинув», «забився», «загибель», «похорон». Автор розмірковує про смерть і про ставлення до неї. Дублювання інтонаційно-синтаксичних частин, позначених прямою мовою, задає чітке членування вірша. Однак твір астрофічний.

Дещо інакше виглядає вірш «Насадив чоловік сад яблуневий...»:

- 1 Насадив чоловік сад яблуневий. 2 — 2 — 0 — 2 — 1
- 2 Дружина дочкою завагітніла. 1 — 2 — 3 — 2
- 3 Нічогенька донечка вдалася. 2 — 1 — 3 — 1 X5
- 4 Та й дружина нівроку. 2 — 2 — 1 Ан2
- 5 Сельчани на кпини чоловіка беруть: 1 — 2 — 3 — 2 —
- 6 за стільки літ яблука 1 — 1 — 0 — 2
- 7 зі власного садка не покуштував, 1 — 3 — 4 —
- 8 ще зеленими жінка з донькою обривають. 2 — 2 — 2 — 3 — 1
- 9 Як віддали дочку заміж, 3 — 1 — 0 — 1
- 10 а дружина стара стала, 2 — 2 — 0 — 1
- 11 щоби по деревах лазити, - 1 — 2 — 1 — 2
- 12 чекати тепер мусила, 1 — 2 — 0 — 2
- 13 може, впаде яке у поділ, — 2 — 1 — 2 —
- 14 поцікавився в чоловіка незнайомиць, 2 — 4 — 3 — 1
- 15 чи терези у тайнику не поіржавіли. 3 — 3 — 3 — 2 Я7
- 16 Бо ж хіба не продавав чоловік 2 — 3 — 2 —
- 17 усе життя яблук! [5, 72]. 1 — 1 — 0 — 1

У кількох рядках – стиснений сюжет. Фрагментарність картин, які зображує автор, пов'язана з природою ліричних творів. «Ліричний твір за природою своєю тяжіє до малих обсягів... Якщо ліричний твір збільшити в розмірах, він утратить прив'язку до теперішнього... стане «провалюватися» в минуле, а отже, ліричність утрачатиме чистоту, доповнюватиметься чимось зовнішнім, тобто епічним» [4, 129]. Вірш позбавлений римування, але є багато повторів на лексичному рівні («чоловік», «дружина», «дочка»). Із 17 рядків 7 – з односкладовою анакрузою, 7 – з двоскладовою, 2 – з трискладовою. Клаузули переважно жіночі. Кількість іктів у рядках – 3 (2-3, 6-7, 9-12, 14-17) або 4 (1, 5, 8, 13), і лише в одному – 2.

Знову ж таки, можемо стверджувати наявність акцентної доміанти. У поезії простежуються рядки з двоскладових (хорей, ямб) і трискладових (анapest) розмірів. Оскільки їх відсоток не перевищує 25, тип вірша визначаємо як верлібр із метричними вкрапленнями.

На прикладі цих поезій бачимо, наскільки тісний зв'язок між верлібром та акцентним віршем. По суті, лише відсутність римування не дозволяє верліброві трансформуватися в акцентний вірш.

У циклі знаходимо дві поезії, обсяг силаботонічних рядків у яких перевищує «допустиму» для верлібра межу («Кохала жінка чоловіка...» (53,8%) і «Чоловік шукає жінку...» (55,6%)). Проаналізуємо будову однієї з них:

- 1 Чоловік шукає жінку. 2 — 1 — 1 — 1 X4
- 2 Жінка – десь між літом і зимою. — 3 — 3 — 1 X5
- 3 Жінка роздягається. — 3 — 2
- 4 Вуличний, а тому вульгарний, ліхтар — 4 — 1 — 2 —
- 5 заглядає у вікно. 2 — 3 — X4
- 6 Жінка затуляє фіранки. — 2 — 3 — 1
- 7 На фіранках вишиті очі. 2 — 1 — 2 — 1
- 8 Нервові пальці не знають 1 — 1 — 2 — 1
- 9 на чому їм спинитися. 1 — 1 — 1 — 2 Я4
- 10 Долівкою котиться гудзик. 1 — 2 — 2 — 1 Ам3
- 11 Одяг опадає, як осіннє листя. — 3 — 3 — 1 — 1 X6
- 12 Чоловік стукає в двері, 2 — 0 — 2 — 1
- 13 наче серце в груді. — 1 — 1 — 1 X3
- 14 Жінка навколішки мацає в темряві. — 2 — 2 — 2 — 2 Д4
- 15 «Ніякий чоловік не вартий 1 — 3 — 1 — 1 Я4
- 16 відірваного гудзика», - 1 — 3 — 2 Я4
- 17 думає вона, засинаючи. — 3 — 2 — 2
- 18 Жінка ніколи не снилася сама собі [5, 75]. — 2 — 2 — 3 — 1 —

Віршову структуру формують

- кореляції на рівні метра: рядки 1-2, 5, 11, 13 (хорей), 9, 15-16 (ямб);
- анафори (2, 3, 6, 14, 18; 1, 12);
- тонічні повтори (рядки 1-2, 6-10, 12-13, 15, 17 - по 3 ікти, 3, 5, 16 - по 2, і 4, 11, 14 - по 4);
- однакові анакрузи (однокладові у рядках 8-10, 15-16 і двоскладові - 1, 5, 7, 12);
- однакові клаузули (4-5, 18 - чоловічі, 1-2, 6-8, 10-13, 15 - жіночі, 3, 9, 14, 16-17 - дактилічні).

Такі якості властиві й іншим віршовим формам. Проте прозова інтонація, відсутність римування і той самий синтаксичний принцип ритмічної організації - а його вважають основною і чи не єдиною більш-менш сталою ознакою верлібру [7, 371] - дають підстави віднести цей твір до корпусу вільних віршів. Аналіз решти вільних віршів дозволив розподілити їх таким чином: 1) з метричною домінантою - 11; 2) з метричними вкрапленнями - 2; 3) позірні верлібри - 2. Окрім силаботонічних вставок, до класичної традиції спрямовують: використання розділових знаків; анафори і численні лексичні повтори. У двох верлібрах наявні акцентні домінанти, всі інші характеризуються більшим чи меншим ступе-

нем тонічної врегульованості. Серед некласичних елементів виділяємо: відсутність римування; змінність анакруз і клаузул; відсутність строфічного поділу.

Щоб скласти цілісне уявлення про еволюцію вільного вірша поета, простежити характер взаємодії класичних і некласичних елементів у ньому, зробити висновки щодо закономірностей руху від однієї форми верлібру до іншої, необхідно дослідити й інші збірки. Але це вже тема іншої статті.

#### Список використаних джерел

1. Кицан О. Взаємодія класичного й некласичного вірша у творчості Василя Голобородька : моногр. / Олена Кицан. — Луцьк : Вежа-Друк, 2013. — 212 с.
2. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі / Ю. Клим'юк // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 28—31.
3. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття : навч. посіб. — 2-е вид., випр. та доп. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2006. — 287 с.
4. Моклиця М. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / Марія Моклиця. — Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. — 468 с.
5. Слапчук В. Вибране: поезії / В. Слапчук ; ред.-упоряд. П. Коробчук ; передм. Є. Барана. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. — 584 с.
6. Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе / Ю. Орлицкий. — М. : РГУ, 2002. — 685 с.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова : (Вступ до літературознавства) : підруч. / А. Ткаченко. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. — 448 с.

S. CHUY

Lutsk

#### CLASSICAL VERSIFICATION TRADITIONS IN VASYL SLAPCHUK'S FREE VERSES («MIDDAY PARABLES» CYCLE)

*The article is dedicated to the analysis of V. Slapchuk's «Midday parables» poetical cycle. In the article the peculiarities of free verses were investigated. The author determines the types and retraces the classical poetry elements functioning. The article also highlights the aspects of free verses similarity to the parable's genre. The results of the study are presented according to the new classification.*

*Key words: free verse, parable, system of versification, meter, rhyme, stanza.*

С. В. ЧУЙ

г. Луцьк

#### ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ В ВЕРЛИБРАХ ВАСИЛИЯ СЛАПЧУКА (ЦИКЛ «ПОЛУДЕННЫЕ ПРИТЧИ»)

*В статье исследован поэтический цикл «Полуденные притчи». Выявлены особенности строения верлибров цикла, определены их типы. Прослежен характер функционирования элементов классического стихосложения в них. Затронут вопрос соотносительности рассмотренных стихотворений с жанром притчи. Результаты исследования представлены в соответствии с предложенной автором классификацией.*

*Ключевые слова: верлибр, притча, система стихосложения, метр, рифма, строфа.*

*Стаття надійшла до редколегії 16.03.2015 р.*

УДК 82.02

**М. М. ШИМЧИШИН**

м. Київ

mshymchyshyn@yahoo.com

## МОДЕРНІЗМ, НАТИВІЗМ І ТВОРЕННЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто динаміку формування нової американської ідентичності початку ХХ століття. Зокрема, авторка зосередила значну увагу на таких політичних рухах, як нативізм і стовідсоткова американізація. Зрештою, зроблено висновок про те, що ідеологічний тиск із боку держави спричинив серйозний спротив в інтелектуальних колах. У тогочасній літературній критиці домінувала настанова на творення негомогенної, англосаксонської за характером, літератури. Лунали настійні заклики визнати той факт, що онтологічно література США є мультикультурною.*

*Ключові слова: модернізм, нативізм, стовідсоткова американізація, літературні дискусії в США початку ХХ століття.*

Проблема ревізії американської колективної національної ідентичності, її переосмислення й переформатування набула особливої ваги на початку минулого століття. Як зазначає В. Майклз, «колективна національна ідентичність із 1920-х років почала займати центральне місце в американській культурі, що, своєю чергою, активізувало, по-перше, питання, що таке Америка, а, по-друге, що таке культура» [8, 13]. Двохсотлітнє панування англосаксонської традиції у США, зрештою, зумовило гостре усвідомлення того, що інші нації й етноси були змушені або пристосовуватися до неї (традиції), або ж залишатися на маргінесах суспільства. З цього приводу Горес Каллен писав: «Небританська частина населення є практично безголосою, хоча й чисельною. «Орди варварів», якщо дозволите їх так назвати, й ефект їх натиску, несвідомий та спонтанний, змусили англо-американців відкинути власні предковічні ідеали» [7, 218]. На початку ХХ століття новоанглійська традиція у США вже більше не була панівною. В окремих штатах, де переважали іммігранти з тієї чи іншої країни, сформувалася відповідна культурна ситуація. Отже, в тогочасному американському суспільстві англосаксонська ідентичність втрачала своє панівне становище й активізувалися численні маргіналізовані групи. «На цей момент немає єдиної одностайної американської свідомості. Душа нашої нації не має одного голосу, а складається з хору голосів, і кожен з них звучить по-іншому» [7, 218] – характеризував тогочасну ситуацію Г. Каллен.

На початку ХХ століття у США нагальною стала проблема творення єдиної нації. На той

час у працях впливових культурних діячів (Ван Вік Брукса, Рандольфа Борна, Валдо Френка, Пола Розенфельда і Констанс Рурк) інтенсифікувалися спроби визначити і сформулювати власну, незалежну культурну традицію. У процесі конструювання американської лінгвістичної, національної, культурної й расової ідентичностей важливу роль відіграли американізація, нативізм, модернізм і прагматизм.

Великі потоки іммігрантів, що прибули до США наприкінці ХІХ століття (під час Першої світової війни й після її завершення), зумовили, особливо у великих містах, виникнення різноманітних національних спільнот, усередині яких функціонували власні школи, храми і фінансові установи, що давало змогу новоприбульцям не переймати досвід американського життя, а надалі дотримуватися своєї культури, мови і побуту. Мешканці таких своєрідних незалежних поселень не ідентифікували себе з американською культурою. 1913 року Комітет у справах іммігрантів, що мав представництва в усіх регіонах країни, презентував національну програму, метою якої було «зробити з усіх цих народів одну націю» [6, 241]. «Програма 100-відсоткової американізації» розглядалася як єдиний шлях побудови єдиної національної свідомості. Її сутність Г. Каллен визначив наступним чином: «У цілому «американізація» означала засвоєння англійської мови, американського стилю одягу і поведінки, а також американської позиції в політиці. Вона означала змішування людей різної крові і трансмутацію євреїв, слов'ян, поляків, французів, німців, індійців, скандинавів в істот, що уподібнювалися поглядами і

духом до нащадків британських колоніалістів, до англосаксонської породи» [7, 219]. Прибичники американізації поклали великі надії на освітні програми, які, на їх думку, сприяли тому, що «неасимільовані групи розпочинали розуміти, що вони американці» [6, 247]. Активну участь у процесі американізації брали власники великого бізнесу. Зокрема, Г. Форд заснував для своїх робітників-іммігрантів школу, де їх навчали англійської мови й американських законів. Джон Гайем підсумовує результати тогочасної політики: «Узагалі, через залякування і риторику стовідсоткова американізація відкрито засудила іноземні впливи на американське життя. Вони примушували іммігрантів приймати громадянство, вивчати англійську мову і безапеляційно підкорятися американським інституціям. Вони вимагали від них цілковитого відречення від умовностей, звичаїв Старого світу і спогадів про нього. Вони використовували натиск, підлещування і дисципліну» [6, 247].

Після завершення Першої світової війни американізація інтенсифікувалася та вважалася основною протидією більшовизму. По всій країні були відкриті вечірні школи, де іммігранти вивчали англійську мову. 1919 року п'ятнадцять штатів запровадили закон, за яким навчання в усіх типах початкових шкіл мало відбуватися лише англійською. Англійська мова розглядалася прихильниками американізації як основний об'єднавчий фактор: «Англійська для нас – те саме, що латина для римських провінцій та Середніх віків, – мова вищого і панівного класу, засіб і символ культури: для загальної маси нашого населення це своєрідне есперанто чи ідо, *linguafranca*, необхідна для економічних взаємин» [7, 218].

На той час в американському суспільстві пропагувалася ідея «плавильного тигля», що одержала назву від однойменної п'єси Ізраїля Зенгвілла. Разом з тим, варто відзначити, що в ній автор закликав до об'єднання всіх лише європейських рас. Відтак, негритянська раса, як решта небілих рас, відкидалася від процесу творення американської ідентичності. Крім того, загострення критики міжрасових шлюбів і позбавлення чорношкірого населення на Півдні основних громадянських прав свідчило про те, що негрів вважали другосортними американцями.

Події 1920 року, а саме: гучний погром чужоземців-шахтарів на півдні Іллінойса, антияпонська істерія в Каліфорнії, антисемітські настрої, підтримувані Г. Фордом, засвідчили зміну суспільно-політичних настроїв у США. Зрештою, багато тогочасних діячів погоджувалися з тим, що «всю цю теорію американізації Ж-Ж. Руссо і Т. Джефферсон назвали б чудовою. Вона прекрасно підходить до суб'єктивних теорій про альтруїзм і демократію, але вона призвела Америку до руїни» [6, 262]. Свідомі того, що проект творення гомогенної національної ідентичності через асиміляцію іммігрантів не приніс бажаного результату, політики і культурні діячі того часу вкотре в історії США звернулися до розв'язання проблеми «свій / чужий».

На той період ідеї нативізму для багатьох американських очільників уважалися найбільш ефективними у процесі формування колективної ідентичності. Опозиція до расових, етнічних і національних меншин на території тогочасних США визначала основну настанову нативістичного руху. Відтак, асиміляційна концепція «плавильного тигля», відповідно до якої мала бути створена єдина гомогенна і регенерована нація, поступилася місцем антиасиміляційній.

У 1920-х роках відродилися англосаксонська й антикатолицька традиції, підживлювані протестом проти іноземців, особливо з Південно-Східної Європи, що прибували до Нового Світу після Першої світової війни. Дж. Гайем констатує: «На початку вересня 1920 року на острів Елліс щодня прибувало по п'ять тисяч чужоземців» [6, 267]. Тоді ж у США надзвичайно зріс рівень злочинності, причини якої пов'язували саме з великою кількістю іммігрантів. Зокрема, недотримання багатьма іноземцями «сухого закону», запровадженого на той час, зумовило формування їх стереотипу як правопорушників і закононеслухняних громадян. Іншим фактором, що зумовив ворожі настрої щодо чужоземців, було суттєве зменшення робочих місць і перші прояви економічного спаду. Такі фактори як велика хвиля імміграції, зростання злочинності й економічні негаразди спровокували негативне ставлення до новоприбульців і розквіт нативістичних настроїв у 20-х роках минулого століття. Окрім того, не останню

роль відіграло й розчарування у програмі стовідсоткової американізації. З цього приводу Дж. Гайем зазначає: «Стовідсоткова американізація змінила тактику з наступальної на захисну. Її агресивність була спрямована на те, щоб не завойовувати, а, принаймні, зберегти «останню найкращу надію землі». Результатом чого стала інтенсивна ізоляція, що було на руку нативістам» [6, 270].

Американська нативістична ідеологія двадцятих років минулого століття за своєю суттю була, передусім, расистською. Книжка Едисона Гранта «Вимирання великої раси» («The Passing of the Great Race», 1922) [5], де висувалася ідея вищості нордичної раси, дала підґрунтя для розвитку тогочасної расистської доктрини. Автор наполягав на важливості самої категорії «раса»: «Європейська історія писалася з перспективи національності чи мови, але ніколи – з точки зору раси. Хоча раса відіграла більшу роль в історії людства, аніж мова чи національність; адже раса включає спадковість, а спадковість включає всі моральні, соціальні і розумові характеристики» [5, 8]. Він закликав до активних дій, що мали на меті збереження чистоти крові нордичної раси, та застерігав проти міжрасових шлюбів. Е. Грант виступав проти імміграції до США, оскільки, на його думку, новоприбульці створювали окремі групи всередині країни і руйнували цілісність її соціально-політичної структури. Ідеї про вищість нордичної раси згодом використав А. Гітлер, який назвав книжку Е. Гранта своєю Біблією.

Теодор Лотроп Стоддарт (Theodore Lothrop Stoddard), послідовник Е. Гранта, у праці «Зростання кольорових рас як загроза пануванню білої раси» («The Rising Tide of Color Against White World-Supremacy») застерігав, що змішування білої раси з іншими призведе до деструкції західної культури і цивілізації. Після Першої світової війни його расистська теорія отримала більшу підтримку в США, аніж ідеї Едисона Гранта. У «Перековуванні Америки» («Re-forging America») він виступав за збереження панівного становища білої раси і за захист власне американської ідентичності: «Ми, американці, збудували нашу Америку, і саме тому леліємо її; ніхто не має права звинувачувати нас за те, що ми намагаємося зберегти «американськість». Ми оберігаємо її,

бо вона «наша», інші цього не робитимуть, тому що вона не їхня, а тому, звичайно, для чужинця немає підстав любити нашу Америку, і не треба ставити перед ним жодних моральних зобов'язань, якщо він висловлює свою незгоду» [9, 254]. Визнання того, що кожен має право дотримуватися своєї культурної спадщини, засигналізувало відмову від асиміляційних ідей. Американська тожсамість протиставлялася чужоземній; за логікою нативістичних принципів, прибульці завжди залишатимуться алієнованими, і навіть набуття ними громадянства не означає, що вони стануть «справжніми американцями». Тогочасний політичний діяч Ч. Гоулд писав: «Американські традиції не можна просто вивчити, вони повинні бути передані з молоком матері» [8, 32]. Щодо статусу тих іммігрантів, які вже проживали у США, виробилося поняття «нові американці», тобто американські громадяни, але не американці.

Великою популярністю користувалася праця Кенета Робертса «Чому Європа залишає свій дім» («Why Europe Leaves Home», 1922), де підтримувалася теорія вищості нордичної раси. Автор, з-поміж іншого, стверджував, що змішання іммігрантів різних рас на території США призведе до виникнення «гібридної раси, яка буде така ж нікчемна і непотрібна, як суміш жителів Центральної Америки та Південно-Східної Європи» [6, 273]. У науковому світі тогочасні расистські теорії дали початок для розвитку еugenіки. Отже, расистсько-нативістичні ідеї двадцятих років минулого століття набули особливої популярності й використовувалися для технології формування американської ідентичності. Більш поширені на Півночі, вони розвивалися синхронно до англосаксонського варіанта нативізму на Півдні. Обидві ці течії були спрямовані проти іммігрантів і расового змішання. Апогеєм тогочасної риторики стало твердження професора Осборна, що Колумб належав до нордичної раси [детальніше див. : 6, 277].

На початку ХХ століття діяльність ку-клукс-клану, яка розпочиналася з єврейських погромів, стала граничним утіленням на практиці ідеї американського нативізму. Виникнення клану співпало з виходом у світ фільму «Народження нації», де уславлювався цей клан, організований колишніми конфедерата-

ми під час доби Реконструкції. Міф про те, клан урятував білу расу, заохотив Вільяма Симмонса заснувати в 1915 році «Невидиму імперію лицарів ку-клукс-клану», що її основне завдання полягало у збереженні американізму, вищості білої раси й розвитку протестантизму. Дж. Гайєм наголошує, що «на відміну від першого клану, який визнавав білих людей будь-якого типу та походження, другий клан визнавав лише вроджених білих протестантів і поєднував антинегритянську та античужоземну перспективу» [6, 288]. Першим значним проявом діяльності ку-клукс-клану став німий протест проти участі чорношкірих у виборах 1920 року. З того часу низка інших активних дій (бойкотування бавовни, вирощеної негритянськими орендарями, примусове виселення чорношкірих із районів, де мешкали білі, відмова наймати афроамериканців на роботу, лінчування) була здійснена представниками цієї радикальної організації для того, щоб нагадати так званим «новим неграм» (малися на увазі афроамериканці, які повернулися з війни) про їх «місце» в суспільній ієрархії. З поширенням діяльності ку-клукс-клану далі на Північ його місія вбачалася в захисті інтересів тих, «чиї прадіди заснували націю» [6, 291]. Відповідно вони вимагали обмеження імміграції, заявляли, що лише люди англосаксонського походження мають право на американське громадянство, і засуджували змішування білих із представниками інших рас.

Прийняття 1924 року Імміграційного акту Джонсона, що передбачав обмеження імміграційного руху, засвідчило зневіру американського суспільства в можливості поглинути і гомогенізувати незліченні імміграційні маси. Обмеження кількості чужоземців, на думку нативістів, повинно було зберегти «американськість Америки». Однак уже після 1925 року, коли американська економіка почала різко зростати і, відповідно, економічні проблеми (зокрема, безробіття) все менше хвилювали її громадян, нативістичні ідеї видалися багатьом неактуальними. На думку Дж. Гайєма, добробут і демократія, що запанували в американському суспільстві з 1925 по 1929 роки, зумовили занепад нативістичного руху. «Після трьох десятиліть безперервних хрестових походів – за реформи, за імперію, за

врятування світу та за національну єдність – настав час для морального відпочинку. На зміну післявоєнним місіонерським походам, «сухому законіві» і фундаменталізму, що зрідні нативізму, не прийшов жодний масовий рух чи якась велика ідея. Якщо наприкінці 1920 років й існував якийсь ідеал, то він пов'язувався з приємним образом двох курчат на столі кожної родини і двох машин у гаражі» [6, 330].

Своєю чергою, нативістичний рух спровокував не лише питання про расового, етнічного, національного Іншого, але й активізацію культурних меншин на території США. Вони намагалися презентувати свою спадщину і простежити свій внесок у творення американської культури. Тому, попри те, що ідеї нативізму займали панівне становище в американському суспільстві протягом 1920–1925 років, паралельно розвивалися й інші політичні та філософські доктрини й теорії. Якщо прихильники нативістичного руху вбачали збереження чистоти нордичної раси запорукою творення американської нації, то низка письменників, громадських діячів і науковців відстоювали ідею демократичного і плюралістичного характеру американської спадщини та ідентичності. Зокрема, американець єврейського походження Горес Каллен зробив спробу захистити культуру національних та етнічних меншин, що проживали на території США. У своїй доктрині культурного плюралізму він стверджував, що сутність справжнього американізму полягає не в асиміляції чужоземних культур, а в заохоченні культурних відмінностей.

Суспільно-політичні дебати щодо визначення сутності американської ідентичності і шляхів її творення не минули й представників літературно-критичного світу. На початку ХХ століття в американській літературній критиці виокремилася декілька шкіл, кожна з яких потрактовувала завдання літератури, напрямки її розвитку та принципи її поцінування відповідно до своїх ідейних настанов. Їх спільною рисою було те, що всі вони намагалися знайти шляхи творення самостійної національної літературної традиції. Нові гуманісти (Ірвінг Баббітт, Пол Елмер Мор, Стюарт Шерман і Норман Форстер) наполягали, що справжня американська література повинна творитися відповідно до європейських орієн-

тирів і спиратися на класичних авторів. Основна розбіжність нових гуманістів із прогресивно налаштованими критиками була в тому, що перші наполягали на поступальному (continuity) розвитку літератури, її взаємозв'язку з минулим, культивуванні моральної самодисципліни, коли їх опоненти ратували за звільнення від тягара минулого, зокрема, пуританського, і за вільне вираження творчих ідей. М. Каулі в описі свого навчання в Гарварді, відірваного від американських реалій і культурної спадщини, зазначав: «Із роками, коли відбувалася дискусія про Новий гуманізм, я прочитав декілька книжок Ірвінга Баббітта, засновника цієї школи, і відчув, як знову повернувся в атмосферу університетської аудиторії. Баббітт і його послідовники любили говорити про врівноваженість, пристойність, імітацію визначних моделей, вихованість і самодисципліну... Правда була в тому, що Новий гуманізм зародився в університеті на сході країни, де він виростав у тепличному саду» [3, 34].

Прогресивна група критиків, куди належали Дж. Спингарн, Е. Бойд, Ван Вік Брукс, Макс Істман, Валдо Френк і Рандольф Борн, виступали проти тогочасних расистсько-нативістичних ідей. Зокрема, Е. Бойд у праці «Ku Klux Criticism» зазначав, що відповідником ку-клукс-клану в літературі є «ку-клукс-критика». Їх обох об'єднує небажання визнати той факт, що «Америка не англосаксонська країна, що численні просочування інших рас і культур поступово спричиняють виникнення в цій країні національної ідентичності, відмінної від ідентичності колоніалістів» [2, 313]. Далі автор указував, що «лінчування в літературі» можуть загальмувати розвиток нової національної літератури і зумовити її провінційний статус. Відтак, для риторики прогресивних критиків питання визнання та інкорпорування різноманітних етнічних і расових елементів у загальнонаціональну культурну парадигму визначалося як одне з пріоритетних. Вони ратували за творення нової гетерогенної національної американської ідентичності, що включала б усіх «іноземців», які проживали на території США. Очевидно, що прогресивні діячі не підтримували популярного на той час поділу на «американців» і «громадян США». Наприклад, Е. Бойд висту-

пав проти того, що «ті, чий прізвища звучать «по-чужоземному», не мають права говорити від імені Америки» [2, 314]. Отже, Америка, на думку Е. Бойда, не гомогенне утворення, як це хотілося б ку-клукс-критикам. І немає трагедії в тому, що іммігранти, які формують її нову самість, «не відчувають містичного натхнення під час медитування над іменами Марка Твена, Вітмена, Торо, Лінкольна, Емерсона, Франкліна і Бредфорда» [2, 317]. Примітно, що Е. Бойд у своєму переліку іммігрантських груп, які впливали на творення нової американської ідентичності, жодного разу не згадав про негритянську расу.

Валдо Френк у книжці «Наша Америка» (1919) звернувся до проблеми, що хвилювала ще митців дев'ятнадцятого століття, а саме: творення відмінної від британської чи європейської національної культурної парадигми. Її розв'язання він убачав у виокремленні і наголошенні саме на американських реаліях і рисах. Прогресивні критики охоче, ніж нові гуманісти, підтримували нові моделі письма, що активно розвивалися письменниками-модерністами. Наприклад, В. Френк розпізнав розквіт «великого американського поетичного ренесансу» у творчості Едгара Лі Мастерса, Роберта Фроста та Емі Лоувел. Про останню він писав: «Виявилось, що справжній письменник Нашої Америки – жінка» [4, 164–165]. Його думку підтримував і Р. Борн, який, своєю чергою, зазначав, що відчуває справжній революційний напад на «genteel tradition» у поезії Е. Лоувел. Перспективи розвитку американської літератури, відстоювані прогресивно налаштованими критиками, передбачали, серед іншого, інкорпорування досвіду та набутку тих етнічних, національних і расових меншин, які мешкали на території США.

Рандольф Борн в есе 1916 року «Транснаціональна Америка» («Trans-National America») гостро виступав проти ідеї «плавильного тигля», у якому всі визначні регіональні й етнічні риси переплавляються в безлику одноманітність, і висловлював думку, що Америка повинна стати «федерацією культур» [1, 88]. Р. Борн наполягав на тому, що іммігрантам не слід переймати англосаксонську культуру, а дотримуватися своїх традицій навіть на чужині. Він також виступав проти того, щоб американськість асоціювалася лише з англо-



саксонською ідентичністю. Про зворотню дію асиміляції письменник писав: «Асиміляція, іншими словами, замість того, щоб стерти спогади про Європу, ще більше інтенсифікувала їх. Щодалі ці групи (іммігрантів – *М. Ш.*) ставали об'єктивно американськими, то все більш увиразнювалося їх німецьке, скандинавське, циганське чи польське походження» [1, 86]. Р. Борн порівнював іммігрантів початку ХХ століття з тими, які прибули до Америки ще в XVII столітті. І перші, і другі шукали в Новому світі, насамперед, свободу, і водночас, щоб вижити в суворих умовах, вони міцно трималися за закони і традиції Старого світу. «Ми всі маємо чужоземне походження, або ж є нащадками чужинців, і якщо повинна бути якась різниця між нами, то ніяк не на основі автохтонності. Перші колоніалісти прибули сюди з не менш колонізаційними мотивами, ніж ті, які прийшли згодом. Вони припливли не задля того, щоб асимілюватися в американському плавильному тиглі або ж перейняти культуру американських індіанців. Вони не мали жодного бажання «цілком присвятити себе» новій країні. Вони прибули, щоб мати свободу і жити так, як самі хотіли. Вони прибули, щоб урятуватися від задушливої атмосфери і хаосу старого світу, щоб збудувати своє майбутнє на новій землі» [1, 87]. Автор заперечував будь-яку расову меншовартість і закликав займатися просвітою іммігрантів, що в кінцевому результаті має зробити з них не новоанглійців, а соціалізованих американців.

Р. Борн звинувачував американців англосаксонського походження в тому, що вони нав'язують свою культуру іншим націям і расам у США, а саму «американізацію» називав «англосаксонізацією». На його думку, втрата духовної батьківщини перетворює новоприбульців на звичайний натовп. Майбутнє Америки Р. Борн убачав у космополітичній перспективі, яка об'єднає найбільш гетерогенні народи. У твердженні письменника: «Через свою відмінність вони (іммігранти – *М. Ш.*) більш цінні і цікаві одні для одних» [1, 90], – простежуються паростки ідеї мультикультуралізму.

Не зважаючи на те, що прогресивні критики виступали за гетерогенну сутність американської національної та культурної ідентич-

ності, вони переважно ігнорували або лише побіжно згадували про внесок афроамериканців. Їх важлива роль полягала, передусім, у критиці гомогенного англосаксонського характеру американськості, відмові від негативного ставлення до іммігрантських груп, а також у розвитку культурного плюралізму.

У підсумку можемо сказати, що тогочасні літературні критики у своїх роздумах про подальший розвиток американської літератури і конструювання її національної самостійності тією чи іншою мірою співвідносили свої проекти з суспільно-політичними настроями доби. Крім того, запропоновані ними шляхи творення власної культурної традиції використовувалися для конструювання американської національної ідентичності.

Нативістичний рух, що частково збігся в часі з американським модернізмом, у процесі якого викристалізувалася самостійна американська літературно-мистецька традиція, в основі американської національної ідентичності вбачав її культурну тожсамість. Як зазначає В. Майклз, «нативістичний модернізм став підґрунтям нової форми расовості і створив нову модель не лише американської ідентичності, але й інших ідентичностей, які були можливі у США... він дав уявлення про те, що американськість є расово успадкованою, а культура – це низка вірувань і практик, що визначають расу» [8, 141].

#### Список використаних джерел

1. Bourne R. Trans-National America / Bourne Randolph // Atlantic Monthly. — 1916. — No. 118. — P. 86—97.
2. Boyd E. Ku Klux Criticism / Boyd Ernest // Criticism in America, Its Functions and Status. — New York, 1924. — P. 309—321.
3. Cowley M. Exile's Return: a Literary Odyssey of the 1920s / Cowley Malcolm ; ed., introd. by D. W. Faulkner. — Penguin Books, 1994. — 372 p.
4. Frank W. Our America / Frank Waldo. — New York : Boni and Liveright, 1919. — 232 p.
5. Grant M. The Passing of the Great Race; or, The Racial Basis of European History / Grant Madison. — New York : C. Scribner, 1916. — 245 p.
6. Higham J. Strangers in the Land : Patterns of American Nativism, 1860–1925 / Higham John. — New Brunswick, NJ : Rutgers University Press ; 1955. — 436 p.
7. Kallen H. Democracy versus the Melting-Pot. A Study of American Nationality : Part II / Kallen M. Horace // The Nation. — 1915. — Feb. 25. — P. 217—220.
8. Michaels W. B. Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism / Michaels Walter Benn. — Durham, NC : Duke University Press, 1997. — 186 p.
9. Stoddard L. Re-forging America: The Story of Our Nationhood / Stoddard Lothrop. — New York : Charles Scribner's Sons, 1927. — 389 p.

**М. SHYMCHYSHYN**  
Kyiv

### MODERNISM, NATIVISM AND THE AMERICAN IDENTITY OF THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY.

*The article deals with the ways of constructing of the American identity at the beginning of the twentieth century. In particular the author concentrates attention on such political movements as Nativism and One-Hundred Percent Americanization. The author argues that the ideological state pressure caused a serious revolt among intellectuals. Literary critics of that time claimed against the homogeneous, Anglo-Saxon literary tradition. They urged to acknowledge the fact that US literature is ontologically multicultural.*

*Key words: modernism, Nativism, one-hundred percent Americanization, US literary discussions of the beginning of the 20<sup>th</sup> century.*

**М. М. ШИМЧИШИН**  
г. Киев

### МОДЕРНИЗМ, НАТИВИЗМ И ФОРМИРОВАНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

*В статье рассматривается динамика формирования новой американской идентичности в начале XX века. В частности, автор большое внимание уделяет таким политическим движениям, как нативизм и стопроцентная американизация. В итоге подчёркивается мысль о том, что идеологическое давление со стороны власти вызвало сильное сопротивление в интеллектуальных кругах. В литературной критике того времени доминировала установка на формирование негетерогенной, англосаксонской по характеру, литературы. Звучали настойчивые призывы признать тот факт, что онтологически литература США мультикультурна.*

*Ключевые слова: модернизм, нативизм, стопроцентная американизация, литературные дискуссии в США в начале XX века.*

*Стаття надійшла до редколегії 30.03.2015 р.*

УДК 821.411.16'02:81'255.4

**П. Л. ШУЛИК**

м. Кам'янець-Подільський  
shulyk.polina@kpnu.edu.ua

## ТАРГУМ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ЖАНР ЄВРЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Автор статті звертається до одного зі специфічних жанрів давньоєврейської літератури – таргуму (перекладу Старого Завіту). Дослідження різних перекладів біблійних текстів дозволяє побачити в них своєрідну інтерпретацію Священного Писання, обумовлену як специфікою самих текстів, так і певною метою, яку ставив перед собою перекладач. Якщо таргуми, створені для євреїв, були покликані навчити їх основам юдаїзму, то Септуагінта, Пшита і Вульгата, а також більшість давніх перекладів із Септуагінти подають християнську інтерпретацію Єврейської Біблії, яка утверджує догмати християнства.*

*Ключові слова: жанр, переклад, Септуагінта, ТаНаХ, інтерпретація.*

Своєрідність розвитку національних літератур обумовлює виникнення в них специфічних літературних жанрів, які, хоча не завжди вписуються в традиційну систему жанрового розподілу, можуть певним чином розглядатися як різновиди дефініцій або трансформації канонічної форми. Спроби знайти в цій системі аналоги окремих жанрів давньоєврейської літератури можна було б уважати приреченими на поразку за умови вилучення цього культурного феномену зі світового літературного процесу. Але саме в давньоєврейській літературі на основі наявних на той час традицій усної й писемної творчості народів Давнього Сходу був створений

текст – Священне Писання (Старий Завіт, або ТаНаХ), який, у свою чергу, став основою значної частини подальшої літературної творчості народів світу. І саме Священне Писання обумовило виникнення в давній і середньовічній єврейській літературі своєрідних жанрів, що органічно сприймаються в національному каноні, а в загальноприйнятому – як трансформації певної канонічної форми. В українському літературознавстві ці жанри залишаються поза увагою науковців. Водночас їх дослідження ще раз доводить, що система жанрів у національній літературі формується залежно від історичної доби і культурних традицій народу.

Серед специфічних жанрів єврейської літератури називаються *мідраш*, *таргум*, *піют* і *сіоніда*. Але якщо три з них – мідраш, піют, сіоніда – мають чітко визначене місце в єврейському жанровому каноні, то таргум розглядається як своєрідний жанр лише в окремих наукових розвідках, найвизначнішою з яких є дослідження Авігдора Шинана «Світ агадичної літератури» [4].

Таргум у перекладі з івриту означає переклад (תרגום – «переклад», «перекладений текст» [1, 458]). На сторінках однієї з біблійних книг пророк Даниїл на відомому бенкеті Валтасара демонструє перед зібранням майстерність перекладу: зміст невеликого тексту в один рядок він передає за допомогою розгорнутої оповіді – тлумачення, без якого простий переклад написаних на стіні слів перетворився б на нісенітницю (див.: Даниїл 5:5–28). Із цього часу, а може й раніше, гарний переклад починає вважатися і своєрідним тлумаченням оригінального тексту.

Переклади Біблії (у цьому випадку ТаНаХа), або таргуми, завжди були і залишаються частково коментарем, а точніше, певною інтерпретацією, адже текст Священного Писання сприяє цьому.

Перші переклади з'являються в період канонізації ТаНаХа (з III ст. до н. е.) і не завжди з метою відкрити для інших народів Священне Писання. Переклади знадобилися самим євреям, для більшої частини яких іврит на той час припинив бути розмовною мовою, його поступово замінюють арамейська і грецька мови. Відчувалася потреба не просто в перекладах, а в нових тлумаченнях біблійного тексту – головної духовної основи єврейського народу, оскільки змінився і його політичний статус, і суспільно-культурне життя. І хоча найдавніший з відомих таргумів – грецький переклад Септуагінта переважно тяжіє до буквального перекладу, оригінальний текст не залишав перекладачам вибору, провокуючи їх, вимагаючи певних коментарів, тлумачень. Утім, як справедливо відзначає Авігдор Шинан, «різночитання з текстом Священного Писання, який ми маємо в розпорядженні сьогодні, далеко не завжди викликані «тлумачькими схильностями» перекладачів – у ряду випадків вони пояснюються тим, що перед перекладачами був давній, що не в усіх деталях спів-

падав з відомим нам варіант тексту Тори» [4, 134]. Це саме стверджує Дов Конторер: «Не викликає сумніву, що цей текст був перекладом з іншого, не масоретського тексту, який у нас перед очима. Переклад цей багато в чому повторював масоретський текст, але те, що це був інший текст – це цілком очевидно» [2].

Звернімося до відомої історії про Каїна і Авеля в перекладі з івриту масоретського, тобто традиційного тексту. Дов Конторер, підкреслюючи (і його точку зору підтримують більшість ізраїльських учених) виняткове значення масоретського тексту, заявляє: «Жоден інший текст не може бути з ним навіть зіставлений за значимістю. Він є найбільш повним, найбільш авторитетним, найбільш достовірним свідченням тексту. Це означає, що в переважній більшості випадків при різночитанні між ним і яким-небудь іншим джерелом, масоретський текст є джерелом із найбільшою перевагою» [2].

Отже в перекладі з цього тексту читаємо «...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его» (Берейшит (Буття), 4:8–9). Для єврейського коментатора в тексті є недолік інформації – «И сказал Каин Эвелю, брату своему...». Що сказав – невідомо. Якби було відомо, можливо, не треба було б ставити питання – чому вбив? Але для автора дуже важливо поставити це питання – питання про природу злочину, природу насильства, раз і назавжди закриваючи дорогу догматичному підходу і створюючи умови для плюралізму. Так виникає мідраш – один зі специфічних жанрів давньоєврейської літератури, а також метод вивчення ТаНаХа, в основі якого лежить рівень розуміння *драш – тлумачення*.

Текст мідраша:

«...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его.

О чем они поспорили? Они сказали: «Давай поделим весь мир». Один взял себе землю, другой – то, что движется. Первый говорит: «Земля, на которой ты стоишь, – моя!» А другой говорит: «А то, что на тебе надето, – мое!». Тот говорит: «Раздевайся!», а этот говорит: «Лети!» И тогда «восстал Каин на Эвеля, брата своего».

Раби Йегошуа от имени раби Леви сказал: «Оба они взяли себе и движимое и недвижи-

мое, а поссорились из-за того, что каждый из них говорил: «Храм будет построен на моей земле!» Ибо сказано: «Цион будет вспахан, как поле». (Миха 3:12). Из-за этого спора и восстал Каин на Эвеля, брата своего.

Раби Йегуда сказав: «Они поссорились из-за первой женщины, созданной еще до Хавы». Сказав раби Айву: «Но она была обращена в прах еще до Хавы – из-за чого же они поссорились?» Сказав раби Хуна: «Из слов Торы видно, что и у Каина и у Эвеля были сестры-близнецы, причем у Каина – одна, а у Эвеля – две. Из-за этой второй сестры они и поссорились. Один говорит: «Она будет моей, потому что я старший», а другой говорит: «Она будет моей, потому что родилась вместе со мной». Из-за этого спора и «восстал Каин на Эвеля, брата своего» [3, 314].

У мідраші подано три тлумачення. Першою серед причин він називає суперечку за власність, що в усі часи було головною причиною воєн і кровопролиття; другою – духовний аспект, що стосується ідеології, віри, в ім'я якої також оголювалися клинки; третьою – жінку. Як бачимо, класичний мідраш використовує те, що текст Писання надає можливість для різних тлумачень і розумінь. І саме питання, поставлене в мідраші («Про що вони сперечалися?»), передбачає наявність різних відповідей. Відповіді ці допомагають поєднати текст архаїчний із текстом актуальним, оскільки порушена проблема стосується не лише цього першого і єдиного випадку, коли брат убиває брата. Проблема значно ширша: який дійсний мотив, яка найглибша причина, що призводить людей до суперечки і братовбивчої війни?

Отже, в канонічному тексті обірвана фраза породжує різні тлумачення. А в *Септуагінті* вірш має закінчення. У цьому Таргумі відомо, що сказав Каїн: «пойдем-ка в поле». Логічно, адже брати все-таки опинилися в полі, де все і відбулося.

У зв'язку з історією про Каїна і Авеля звернімося ще до одного таргума, який традиційно називають Таргум Іонатана, сумнівне авторство якого підтримує лише назва. Інша назва цього перекладу – Таргум Єрушалмі (Єрусалимський переклад). Дехто використовував відносно нього аббревіатуру ТІ (Таргум Іерушалмі). Це розшифрували як Таргум Іонатан (Іонатану бен Узіелю належав відомий

арамейський переклад Пророків) – і сталася плутанина.

Для цього Таргума характерні численні додатки до оригінального тексту, які від двох-трьох слів можуть розширюватися до розгорнутих і істотних вставок, під вагою яких часом втрачається біблійний вірш. Що стосується історії про Каїна і Авеля, автор уводить у неї суперечку між братами, у центрі якої опинилися теологічні проблеми. Ось уривок цієї суперечки: «Каїн: «Я готов погодитися, що в сотворенні мира проявилось милосердие Божье, но я также вижу, что здесь, на земле, добрые дела человека ничего не решают, ибо суд вершится предвзято. Нет справедливого суда и нет праведного Судьи. Почему мое жертвоприношение оказалось негодно Богу, а твое было принято благосклонно?» Авель: «Есть справедливый суд и есть Судья праведный, нет никакой предвзятости»» [цит. за: 4, 140]. І хоча необхідність у цьому розгорнутому діалозі викликає сумніви, дії автора перекладу, який намагається надати біблійному тексту «нове тлумачення, відповідне сучасним реаліям» [4, 133], виправдані метою – викликати в реципієнтів живий відгук. Цей переклад належить до найцікавішої й найчисельнішої групи арамейських таргумів, що її відкриває, як традиційно вважається, Таргум Онкелоса.

Автор Таргума (до речі, питання про авторство і цього Таргума залишається суперечливим), на думку Авігдора Шинана, в основному спрямований на точний переклад. Водночас Дов Конторер відзначає, що перекладач часто вносить певний інтерпретаційний момент до свого перекладу. Як би там не було, відхилення від тексту в перекладі – це віддзеркалення принципово релігійних поглядів перекладача. Коли йдеться про Творця, він відмовляється від буквального перекладу, щоб не говорити про нього словами, які характеризують і описують виключно людину. Коли говориться, наприклад: «И вспомнил Всевышний», Онкелос перекладає: «И поднялась перед Ним память...». Замість слів «...под ногами Его» (Исх., 24:10) пише «...у подножия Трона Его», а фраза «И обонял Господь приятное благоухание» (Быт., 8:21) звучить у нього так: «Господь благосклонно принял жертвоприношение...». Коли в тексті йдеться про емоції

Всевишнього, Онкелос також уникає слів, що ототожнюють Творця з «людськими атрибутами». Певна тенденційність виявляється і в описах праотців єврейського народу, чю репутацію перекладач ревно оберігає. І якщо в оригіналі говориться, що Яков привласнив собі первородство «хитрістю», то в Таргумі Онкелоса, замість «хитрості», з'являється «мудрість». Але тенденційність в описах патріархів і Всевишнього зрозуміла. Не завжди виправдано використання окремих вставок з усної традиції, що доповнюють текст оригіналу. При цьому свобода перекладу (перифраз, додатки, тлумачення) обумовлена завданням перекладача – полегшити сприйняття священного тексту, в першу чергу, тим, хто не володів івритом і тому не міг зрозуміти слів Тори. До цього можна додати «прагнення затушувати наявні в Біблії протиріччя, спроби обійти теологічні проблеми, підкреслення особливої важливості тих чи інших заповідей» [4, 141].

Але якщо таргуми, створені для євреїв (маються на увазі арамейські), були покликані навчити їх основам юдаїзму, то Септуагінта, Пшита – християнський переклад ТаНаХа сирійсько-арамейською, і переклад латинською – Вульгата (IV ст. н. е.), а також більшість давніх перекладів із Септуагінти подають християнську інтерпретацію Єврейської Біблії, в якій перекладений з івриту текст утверджує догмати християнства. Не занурюючись у теологічні проблеми, спробуємо показати, як неточний (або інтерпретаційний?) переклад може призвести до невірної, з точки зору одних, і дивного, на думку інших, тлумачення слів.

Ідеться про пророцтво Ісаї. Використане в Євангеліє від Матвія, воно стало доказом одного з основних догматів християнства – про непорочне зачаття: «Да сбудется реченное Господом через пророка (Исайя 7:14): Итак, Сам Господь даст вам знамение: Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут ему имя Иммануэль». Але посилання на пророцтво Ісаї викликає сумнів при звертанні до івритського тексту. Річ у тому, що івритське слово «алма» – לַמָּה – «дівчина», яке вживає Ісая, має один корінь зі словами «елем» – לֵל – «юнак» – «отрок» [див. : Шмуель I (Книга Царів I), 17:56] і «алумім» – לְלוּמִים – «юність» [див. : Ісаї, 54:4;

Псалми 89:46] і означає не незайману, а будь-яку дівчину або молоду жінку. Доказом цього є контекст, у якому використовується це слово у книзі Мішлей – Притчі Соломона [Мішлей, 30:19]: «Три вещи сокрыты от меня, и четырех я не знаю: путь орла в небе, путь змеи на скале, путь корабля среди моря, путь мужчины в юной женщине (алма). Таков и путь блудницы: обтерла рот и говорит: Не сделала я ничего худого». Чотири шляхи, про які йдеться, тому схожі на шлях блудниці, що не залишають видимих слідів. Але ж «шлях чоловіка в юній жінці» не залишає слідів саме в тому випадку, якщо вона вже втратила невинність. У такий спосіб, зі змісту уривка зрозуміло, що «алма» не означає незайману. Цікаво, що в сучасному виданні Нової англійської Біблії цей вірш з Ісаї в різних місцях перекладається по-різному: у перекладі власне книги Ісаї алма перекладено як young woman (молода жінка), а в перекладі Євангелія від Матвія – як Virgin (Діва). Перед нами приклад суперечливої настанови перекладачів: з одного боку – вимоги мовної точності і наукового сумління, з іншого боку – вірність християнському догмату.

Але повернемося до таргумів. Відзначаючи, що перекладачі або, як їх називають на івриті, метургемани, не обмежувалися механічним перекладом з однієї мови на іншу, дозволяючи собі перефразувати вихідний текст, поширювати його, щоб роз'яснити «темні» місця тощо, необхідно вказати джерело, яке стало основою їх інтерпретацій. Це агадична традиція. Агада – особливий вид релігійно-літературної творчості. Неможливо чітко визначити сутність цього поняття. Обмежимося лише вказівкою, що Агада «включає в себе коментарі до Писання, оповідання з життя мудреців та їх учнів, повчальні історії, притчі, релігійну поезію, молитви, фантастичні історії, анекдоти, лікарські поради, відомості з галузі географії, астрології, біології, замовлення, ворожбу, фольклор, підбадьорливі послання в часи гонінь, тексти, сповнені месіанської надії, історичні трактати, роздуми на теологічні теми і т. ін., і под.» [4, 12].

Один із прикладів агадичної традиції в Таргумі Онкелоса – заповідь із книги Левіт: «Перед сединой вставай и уважай лицо старца» (Левіт, 19:32), яка перекладається так,

ніби йдеться про вияв поваги знавцеві Тори, а не просто людині, що досягла похилого віку. Перекладач використовує відомий вислів мудреців про те, що «старий – це той, хто придбав мудрість».

У Септуагінті також зустрічається використання агадичної традиції. Тут окремі псалми, які у Священному Писанні анонімні (псалом 93), приписуються цареві Давиду, а 144-ий псалом має підзаголовок, відсутній в івритському тексті, – «Проти Голіафа». Безумовно, тут знаходить віддзеркалення агадична традиція, згідно з якою автором усієї книги псалмів є цар Давид.

Одна з особливостей агадичної літератури – назва безіменних біблійних героїв – теж зустрічається в Септуагінті. В єврейському оригіналі Священного Писання не вказується ім'я дружини царя Ієровоама. Септуагінта ж стверджує, що її звали Ану. Мудреці Талмуда стверджують, що ім'я матері Авраама – Амталай бат Карнево, а жінки Лота – Ідит. Очевидно, така тенденція існувала ще за часів Септуагінти, за сотні років до доби мудреців Талмуда.

Усе вищезазначене дозволяє віднести таргуми до певного літературного жанру, який відповідно до своєї мети визначає специфіку взаємодії оригіналу і перекладу, особливості використання літературної традиції і ство-

рення своєрідних художніх засобів інтерпретації біблійного тексту.

Відхилення від оригіналу, що зустрічаються в таргумах, обумовлені і текстом Священного Писання, і певною метою, яку диктували перекладачам політичні обставини, суспільно-культурне життя і власна релігійна позиція. У свою чергу, таргуми стали засобом навчання основам релігійного вчення, важливими свідочтвами суспільно-культурного контексту доби і віддзеркаленням різноманітних агадичних традицій, що склали основу багатьох літературних текстів.

Водночас як літературний жанр таргум ще не має чітко визначених індивідуальних характеристик, що вимагає подальшого його дослідження у вказаній площині.

#### Список використаних джерел

1. Еврейско (иврит)-русский словарь / сост. М. Дрор при участ. И. Гури, И. Керена ; под ред. Ш. Эвен-Шошана, И. Керена. — Тель-Авив : Ам Овед, 2005. — 460 с.
2. Конторер Дов. Библейская критика [Электронный ресурс] / Дов Конторер. — Режим доступа : [http://www.machanaim.org/tanach/\\_bikoret/kont1.htm](http://www.machanaim.org/tanach/_bikoret/kont1.htm).
3. Литература агады: Библиотека еврейской классики / сост. и ред. И. Бегун, Х. Корзакова. — М. : ДААТ / Знание. — 1999. — 384 с.
4. Шинан А. Мир агадической литературы / Авидор Шинан. — М. : Мосты культуры — И. : Гешарим, 2003. — 208 с.

**Р. SHULYK**  
*Kamyanetz-Podilskiy*

#### TARGUM AS A SPECIFIC GENRE OF JEWISH LITERATURE

*The article is focused on the targum (translation of the Old Testament) as one of the specific genres of Old Jewish literature. The study of different translations of the Biblical texts reveals their peculiar interpretation due to originality of the texts themselves and a translator's intentions.*

*While the targumim intended for the Jews were aimed at teaching them Judaism, the Septuagint, the Pshitta, the Vulgate, and most of the ancient translations from the Septuagint give the Christian interpretation of Jewish Bible asserting the Christian dogmas.*

*Key words: genre, translation, the Septuagint, the Tanakh, targum, interpretation.*

**П. Л. ШУЛЫК**  
*г. Каменец-Подольский*

#### ТАРГУМ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ЖАНР ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Автор статьи обращается к одному из специфических жанров древнееврейской литературы – таргуму (переводу Ветхого Завета). Исследование разных переводов библейских текстов позволяет увидеть в них своеобразную интерпретацию Священного Писания, обусловленную как спецификой самих текстов, так и определенной целью, которую ставил перед собой переводчик. Если таргумы, созданные для евреев, были призваны научить их основам иудаизма, то Септуагинта, Пшита и Вульгата, а также большинство древних переводов с Септуагинты подают христианскую интерпретацию Еврейской Библии, которая утверждает догматы христианства.*

*Ключевые слова: жанр, перевод, Септуагинта, ТаНаХ, таргум, интерпретация.*

*Стаття надійшла до редколегії 20.02.2015*

УДК 821.161.2:82.09+94(477.64)

**Т. С. ЯРОВЕНКО**

м. Харків

jarovenko.t@gmail.com

## СТЕПОВА ТЕМАТИКА ЯРА СЛАВУТИЧА: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗАСОБИ РЕЦЕПЦІЇ

*У статті розглядаються герменевтичні практики дослідження поетичного спадку Яра Славутича з використанням засобів кінематографу літературознавцями Кіровоградщини (Г. Клочек).*

*Ключові слова: крупний план, панорама, стоп-кадр, субстрат художності.*

Українська природа (степовий ареал Центральної України), наявність географічних (особливо в топоніміці творів) та побутових деталей стимулювалися в поезії Яра Славутича життєвим і духовним досвідом на основі історичного підходу до зображуваного. Останнім поет не обмежувався: якщо стрижнева парадигма минулих століть фокусувалася в ідеологемі-експресемі «Україна/степ», то ідеологема ближчих часів «Україна/Москва» також не обходиться без історичних екскурсів, оскільки історія українського народу мислиться Яром Славутичем як безперервний подієвий потік. Специфічні аспекти потрактування поетичного доробку Яра Славутича провідним літературознавцем Кіровоградщини Г. Клочеком саме під таким кутом визначають мету нашої розвідки.

У циклі статей Г. Клочека в контексті степової тематики постає змішання різних часів, тому науковець разом із суб'єктом дослідження простує до синтезу та глибоких узагальнень зображених явищ, що суголосне твердженню Т. Хом'як про велике ідейно-композиційне значення хронотопу в створенні системи символічних знаків, «де архетип степу та всі його ознаки мають свій глибокий зміст, моделюючи сутність світу з усіма його перипетіями і катаклізмами» [13, 14]. Використовуючи засади системного порівняльно-історичного методу в аналізі першої поетичної збірки Яра Славутича «Співає колос», Г. Клочек передусім обгрунтовує тезу про важливість взаємодії людини з природою в процесі формування української нації. Обравши поетичну рецепцію степу об'єктом дослідження, науковець з'ясовує правомірність означення названого мотиву як наскрізного для української літератури.

Маємо зазначити, що Славутичева степова тематика відразу потрапила й постійно пере-

бувала у полі зацікавлень дослідників. Так, К. Волинський вважає, що «козацько-степова, хліборобська генеза митця суттєво проявилась у всьому світосприйманні Яра Славутича і на всю його літературну творчість наклала свій неповторний знак» [1, 80]; цитована вище Т. Хом'як наголошує на побудові поетом національного часо-простору на стійкому асоціюванні України зі степом, що має своє вираження від фольклорних традицій [13, 14]; С. Тарабура номінує степ своєю рідною приземлю, крізь яку вимірюється позитивне й негативне в поезії Яра Славутича, що саме по собі засвідчує його степовий світогляд [12, 96]. Окрім цього, дослідниця робить висновки про космічне уособлення авторського міфу, а також про «сталість і функціональну активність степової моделі світу, що її несуть із собою степовики, навіть опинившись далеко від рідної землі» [12, 102]. Н. Сологуб у розділі «Словесні засоби вираження образу України» [10, 17–44] досліджує мікрополе «степ» [10, 26–33], яке, на думку дослідниці, займає «одне з основних місць у мові творів Яра Славутича» [10, 27].

До першовитоків степової тематики Г. Клочек зараховує насамперед сугестовані відчуття «первозданного степу» [3, 3] в «Слові о полку Ігоревім» та образні енергетичні «точки», які «активно навіюють враження причорноморського степу» [3, 3] в народних думках та історичних піснях. Візії степової (переважно слобожанської) України постають в образному баченні української природи поетами-романтиками першої половини XIX ст. [3, 3]. Головні секрети художньої таїни класичної картини південного українського степу в «Тарасі Бульбі» М. Гоголя, на думку дослідника, «полягають у тонкому **очудненні** (курсив наш. – С. К., Т. Я.) її деталей, їх ледь помітної гіперболізації, завдяки якій вони сприйма-

ються загостреніше, а значить, – і яскравіше» [3, 4]. Степ в поетичній спадщині Т. Шевченка залишається «найбільш знаковим краєвидом України» [3, 4]. Серед «поетів степу» в літературі ХХ ст., що немовби спеціалізувалися на означеній темі, вчений бачить Ю. Яновського, О. Гончара, Т. Масенка. На переконання дослідника, відчутно інтенсифікований процес естетичного освоєння природного середовища ініціював появу такого поняття, як духовна комфортність або «**якість** (виділено – Г. К.) духовного життя народу» [3, 5]. Проте така комфортність в умовах екстремальних і кризових ситуацій в суспільно-політичному житті українського народу була неможливою, що, в свою чергу, пояснює цінність, наділених стабілізаційним ефектом, естетичних поривів до замилювання природою [3, 5].

Причини живучості в часі збірки «Співає колос» дослідник обґрунтовує наявністю в ній сильного «субстрату художності» [3, 8]; науковець актуалізує неординарну здатність Яра Славутича до **естетизації природи українського степу**, яка постає у виразно сутнісному вимірі, тобто такою, «що сприймалась більшістю людей і отримувала здатність залишатись у довгому часі» [3, 9]. До головних моментів зазначеного процесу Г. Клочек передусім зараховує зачарованість поета **силою родючості** рідної землі, хоча прагматизм авторської позиції видається, на перший погляд, дещо суперечливим. Утім, вчений розсіює сумніви щодо художності вираження залюбленості Яра Славутича саме в **родючу** силу херсонського степу, вбачаючи в цьому почутті вияв глибинної архетипності художнього мислення поета [3, 10].

Разом з тим, визначений мотив перебуває поза свідомою експлуатацією: він постає спонтанно як природний вияв милування рідною землею. Для з'ясування його поетичного виміру дослідник використовує такі кінематографічні поняття, як «**панорама**» (бачення об'єкта зображення з високої фізично-просторової точки сенсорного сприйняття), «**крупний план**» (звуження зорового осягнення до появи «в кадрі» дрібних деталей – пшеничного стебла, наприклад, чи навіть колосся), «**стоп-кадр**» (творення малюнку живої природи з використанням найтонших засобів словесного малювання) [3, 11] тощо. Остання

дефініція проектується вченим на кожен окремо взяту поезію збірки, в процесі знайомства з котрою відбувається читацьке «уважне, концентроване **вдивляння**» [3, 14] (виділено – Г. К.) в зображений певний момент природного буття українського степу, що, зазвичай, «супроводжується появою естетичного чуття» [3, 14]. Стосовно поетичних текстів збірки, привертає увагу високий художній рівень, який забезпечується створенням системи знакових образів українського степу. Дослідник наголошує, що досить традиційна художність цих образів володіє сугеруючою здатністю завдяки енергетичній силі, яку вкладає в них поет [3, 13]. Особливо це помітно у «Херсонських сонетах», які «позначені справжньою художньою довершеністю» [3, 13].

Реценція Г. Клочком степової тематики знаходить своє продовження в аналітичних роздумах над книгою Яра Славутича «Гомін віків» (1946). Насамперед, як літературний критик, попередньо до аналізу Г. Клочек обґрунтовує «оптичне ошукання» в сприйнятті поезії Яра Славутича, яке виникло в результаті надмірного захоплення української критики поезією представників нью-йоркської школи, що відповідала, на їхню думку, міжнародним зразкам. Прагнучи подолати власний провінціалізм, професіональні критики пропагували авангардизм діаспорної поезії. При цьому вони залишали поза увагою надто традиційний художній набуток Яра Славутича, незважаючи на його значні художні цінності, зараховані Г. Клочком до **неперехідних** [4, 3]. Учений висловлює думку про близький перегук творчої манери Яра Славутича з ідейними та поетикальними принципами поетів «празької школи», а в окремих суттєвих моментах, на переконання Г. Клочка, автор «Гомону віків» навіть «виявлявся більшим пражанином за самих пражан» [4, 3]. Тому автор дослідження вимагає ставлення до означеної збірки «як до художнього явища непересічного рівня» [4, 4]. Аналогічну думку висловив М. Іванченко, ставлячи «ясу лункою булави» Яра Славутича розкуто й невимушено паралельно з голосами митців «празької школи» і «державною бронзою» Є. Маланюка зокрема [2, 9].

Г. Клочек знову звертається до «стоп-кадру», цього разу, щоправда, як до запрова-



дженого Ю. Дараганом принципу зупинення «історичної життєвості» [4, 3]. На тлі поетичного відтворення «княжої доби» «пражанами», Дарагановий «стоп-кадр» значно вдосконалив історик за фахом О. Ольжич, який «надавав створеним картинам історичної змістовності та достовірності» [4, 4] з урахуванням «неокласичного» стилю опрацювання слова, що органічно поєднаний «з імпресіоністичними елементами» [4, 4]. Дослідник наголошує на типологічній близькості поезії молодого Яра Славутича і «пражан» як представників «однієї фази в розвитку українського поетичного слова» [4, 5], зорієнтованої (або «детонованої» – Г. Клочек) поетикальною манерою неокласиків, які також активно застосовували принцип «стоп-кадру» [4, 5].

Інформативно щільна й образно насичена, збірка «Гомін віків» вимагає особливої уваги щодо естетичної оцінки у світлі проблемного питання співвідношення правди художньої і правди життєвої, оскільки остання залишається маловідомою й певною мірою суперечливою [4, 5]. Вчений наголошує на історичному мисленні Яра Славутича, наділеному «**точністю** (виділено – Г. К.) у розумінні та баченні прадавньої епохи» [4, 5].

У «Старовічних маривах», поряд із акцентованим патріотичним сенсом поезії «Кончина кімерійців» (саме в такому – патріотичному – ключі легенда переказана Б. Мозолевським [6, 9–10]) та певною тенденцією до натуралістично-експресивного зображення в «Амазонках», в аналізі вірша «Над Бористеном» як типовому «стоп-кадрі» науковець зосереджує увагу на образних деталях («повстяне сідло», «шкурятяні вузлаті стремена»), які викликають довіру до автора історичною точністю відтворення **дослов'янської** атрибутики степовиків.

Наступний цикл «Дажбожі внуки», присвячений **слов'янсько-дохристиянській** епосі, в контексті визнання автентичності «Велесевої книги» та знайомства з «Мага Вірою» Л. Силенка, вчений зараховує «до фактично **піонерської спроби** (курсив наш. – С. К., Т. Я.) відтворення» [4, 8] означеного періоду вітчизняної історії. Яр Славутич зумів створити світ, у якому головний фігурант – прадавній український степ, заселений племенем пращурів-слов'ян, де «співіснують реальність і фанта-

стичні вірування, праця й містичні обряди» [7, 88]. На основі «стоп-кадру» поезії «Сполох» пропонується до уваги принаймні три аспекти аналізу: «на предмет **достовірності у відображенні побуту**, на предмет **релігійності наших пращурів** і на предмет **ідейного смислу**» [4, 10] (курсив наш. – С. К., Т. Я.).

У наступному циклі «Київська слава» Яр Славутич досягає «певної стереоскопічності у зображенні Київської Русі» [4, 15], що відбувається як фіксація розмаїтих миттєвостей тогочасної дійсності за принципом «стоп-кадру» [4, 15–16]. Про це ж говорить у статті «Емоцію та рацію». Трофеї Яра Славутича» діаспорний дослідник П. Маляр, наголошуючи, що через «малюнок-фрагмент» (на наш погляд, синонім «стоп-кадру») поет досягає епічного зображення [5, 24], яке простежується, з одного боку, за «наподібненням» (Н. Сологуб) уривків зі «Слова о полку Ігоревім» своєрідною українізацією давньоруської пам'ятки, самими назвами («Олег у Цар-граді», «Плач Ярославни» тощо), а з другого, стилізацією «під той час», що «виявляється і в доборі лексики, і в синтаксичній та ритмічній організації тексту» [10, 36–38].

Підбиваючи підсумки «степової рецепції», Г. Клочек називає перші поетичні збірки Яра Славутича «Співає колос» та «Гомін віків» своєрідною анатомією «любові до рідного краю» [4, 19]. Вона має вираження передусім в органічній, нерозривній єдності «народу й того природного середовища, з якого він постав і в якому сформувався» [4, 19].

#### Список використаних джерел

1. Волинський К. Яр Славутич. Літературний портрет / Кость Волинський. — К. : Дніпро, 1994. — 238 с.
2. Іванченко М. Поет-державник / Михайло Іванченко // Запорізький збірник. — К. : Дніпро, 1998. — С. 7–13.
3. Клочек Г. Поезія і поетика українського степу ранньої творчості Яра Славутича / Григорій Клочек // Наукові записки. — Випуск XIX. — Серія : Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 1999. — С. 3–15.
4. Клочек Г. Поезія і поетика степу в творчості Яра Славутича / Григорій Клочек // Наукові записки. — Випуск XXVII. — Серія : Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. — С. 3–19.
5. Маляр П. «Емоцію та рацію». Трофеї Яра Славутича / Петро Маляр // Творчість Яра Славутича. Статті й рецензії. Упорядкував Володимир Жила. — Едмонтон, 1978. — 912 с.
6. Мозолевський Б. Скіфський степ / Б. Мозолевський. — К. : Наук. думка, 1989. — 192 с.

7. Пресич О. Дохристиянські фольклорні мотиви у циклі «Дажбожі внуки» Яра Славутича / Ольга Пресич // Запорізький збірник. — К. : Дніпро, 1998. — С. 84—95.
8. Просалова В. «Виваженим словом». Сонети Яра Славутича / Віра Просалова // Січеславський збірник. — К. : Дніпро, 1999. — С. 84—93.
9. Славутич Яр. Твори. Том перший / Яр Славутич. — К. : Дніпро; Едмонтон, Славута, 1998. — 469 с.
10. Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича / Надія Сологуб. — К. : Дніпро; Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1999. — 152 с.
11. Сорока П. Поетичний світ Яра Славутича / Петро Сорока. — Тернопіль : Лілея, 1995. — 176 с.
12. Тарабура С. Степ у поезії Яра Славутича / Світлана Тарабура // Херсонський збірник. — К. : Дніпро, 1998. — С. 94—102.
13. Хом'як Т. Парадигма світу поетичної творчості Яра Славутича / Тамара Хом'як // Запорізький збірник. — К. : Дніпро, 1998. — С. 13—25.

**T. YAROVENKO**  
Khar'kov

#### STEPPE SUBJECT OF YAR SLAVUTYCH: CINEMATOGRAPHIC MEANS OF RECEPTION

*The article briefly characterizes the hermeneutics practices of Yar Slavytich's literary heritage investigation using means of cinematograph by the representatives of Kirovograd literary school (G. Klochek).*

*Key words: close-up view, freeze-frame, the substrate artistry.*

**Т. С. ЯРОВЕНКО**  
г. Харьков

#### СТЕПНАЯ ТЕМАТИКА ЯРА СЛАВУТИЧА: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РЕЦЕПЦИИ

*В статье рассматриваются герменевтические практики исследования поэтического наследия Яра Славутича с использованием средств кинематографа литературоведами Кировоградщины (Г. Клочек).*

*Ключевые слова: крупный план, панорама, стоп-кадр, субстрат художественности.*

*Стаття надійшла до редколегії 11.11.2014 р.*

УДК 821.135.1

**Н. Я. ЯЦКІВ**

м. Івано-Франківськ

jatskiv\_natalja@ukr.net

## ГОТИЧНА ТРАДИЦІЯ В РОМАНІ БРАТІВ ГОНКУРІВ «ПАНІ ЖЕРВЕЗЕ»

*Досліджується роман братів Гонкурів «Пані Жервезе», зокрема, вплив готичної традиції на структуру і сюжетну організацію. Роль готичного топосу – середньовічного замку – в романі відіграє Рим; його архітектурні пам'ятки з античною та середньовічною історією формують лабіринт, у якому героїня блукає в пошуках сенсу життя, доказів цінності мистецьких і духовних надбань для порятунку виснаженої хворобою душі. Використання мотиву руйнації, готичного негативізму формує передчуття жахливого, інfernального, навіть думки про марність буття, про приреченість героїні.*

*Ключові слова: готичні мотиви, топос, місто-пастка.*

Тема загадкового, надприродного, містичного й навіть жахливого здавна цікавила багатьох письменників, які у своїх творах намагалися віддзеркалити власне бачення, дати раціональне пояснення дивним явищам мовою та поведінкою персонажів. Історично пік зацікавленості такими явищами виникає у другій половині XVIII століття в англійській літературі з появою твору Г. Уолпола «Замок Оранто» (1764 р.), автор якого вперше вживає назву «готичний» у значенні «середньо-

вічний». Літературознавча енциклопедія тлумачить «готичний, чорний роман» як різновид роману, «поширений в західноєвропейській та американській літературах другої половини XVIII – початку XIX ст., характерними елементами сюжету якого були похмурі, містичні, демонічні сцени, що відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо» [4, 237]. Вплив готичних романів спостерігається в багатьох

творах відомих романтиків, від Е. А. По, Е. Т. А. Гофмана до Вальтера Скотта і В. Гюго. На думку українського дослідника західно-європейської готичної традиції І. Лімборського, «є всі підстави твердити, що саме готичний роман можна вважати важливою передтечею багатьох художніх явищ ХХ ст. – від фільмів А. Хічкока до експериментальної фантастики сучасних постмодерністів» [3, 157].

Традиційний погляд на творчість братів Гонкурів як представників натуралізму, чи навіть імпресіонізму, звузив рецепцію їх романістики до рівня тематики і проблематики табуйованих явищ, демократизації суспільних проблем та залишив поза увагою складну стильову палітру їх художньої прози. Однак, незважаючи на популярність самих письменників, про що, зокрема, свідчить цитування їх імен у всіх довідникових та енциклопедичних виданнях літературознавства як засновників новаторських стильових тенденцій, творчість французьких прозаїків залишається малодослідженою. Естети, колекціонери, шанувальники європейського та японського мистецтва, Гонкури експериментували у творах у пошуках оригінальності, неповторності, досконалості і переконливості своїх шедеврів, використовуючи досягнення різних видів мистецтв. Еволюцію їх естетичного ідеалу можна простежити крізь призму «Щоденників», що дають цілісне уявлення про творчу лабораторію неординарних митців слова. Якщо на початку літературної кар'єри романісти закликали до спостережень, заявляючи, що «натура і спостережливість – тільки це і є у різному мистецтві, цим живиться будь-який великий і справжній талант» [1, т. 1, 277], то в процесі творчості вони усвідомили обмеженість такої позиції. Завдання митця, на їх думку, полягає в тому, щоб побачити приховану сутність світу, виявити правду життя і відтворити її у творах за законами мистецтва. «Виразити те, чого я ще ніде не зустрічав у сучасній літературі, – гарячковий трепет життя ХІХ століття, притому донести його до читача не застиглим, не замороженим, – ось у чому полягало наше велике зухвальство» [1, т. 2, 275–276]. Роздумуючи над естетичним ідеалом і своїм ставленням до мистецтва, Едмон де Гонкур у нотатках 1885 року зазначав: «Досконалість у мистецтві – це вміння розділити в правильній

пропорції реальне і вигадане. На початку своєї літературної діяльності я надавав перевагу вигадці. Пізніше я став ревним прихильником чистої реальності, опису з натури. Тепер, залишаючись вірним реальності, я показую її під означеним кутом зору, який видозмінює її, робить більш поетичною і надає їй фантастичного забарвлення» [1, т. 2, 374]. Опис із натури і певний кут зору, натреновані в молодості у плерерних замальовках, указують на близькість письменників до живопису (про що багато писав Е. Золя [2]), а роман «Пані Жервезе» демонструє залюбленість митців у мистецтво, яке в цьому творі не просто допомагає розкрити сутність головної героїні, а виступає активним тлом, яке розширює просторові межі, має смислотвірну, діалогічну функціональність і витворює новий рівень світоглядного узгаляння асоціативного ряду.

Мета пропонованої наукової розвідки полягає в тому, щоб ознайомити українських дослідників із романом братів Гонкурів «Пані Жервезе», який залишається не перекладеним ні українською, ні російською мовами, але розкриває нові грані їх таланту в пошуку і втіленні новаторських засобів вираження дійсності, зокрема, інтерпретацію готичного роману в контексті наукових теорій філософії позитивізму та синтезу мистецтв. Розгляд проблеми під таким кутом зору дасть можливість виявити традиційне і відмінне у стильовій манері французьких письменників, які в кожному творі шукали нові способи вираження проблеми співвідношення правди дійсності та її втілення у творі мистецтва за законами краси.

Прагнення до оригінальності опрацювання спостережень над сучасним життям спонукало Гонкурів до пошуку нових форм вираження дійсності і вдосконалення й трансформації традиційних образів та сюжетів. Закохані у мистецтво ХVІІІ ст., письменники віддають данину традиції готичного роману, називаючи «Пані Жервезе», слідом за А. Доде, найспіритуалістичнішим із сучасних романів [1, т. 2, 465]. На готичну традицію у творчості Гонкурів указує й французький дослідник Марк Фумаролі, автор передмови до останнього видання (1982 р.), порівнюючи Рим, місто, де відбуваються події роману, з містом-пасткою, що не випускає героїню, яка приїхала сюди

поправити здоров'я, зі своїх міцних лещат, заманює її своїми таємницями і чарівними принадами, приваблює, щоб уже не випустити ніколи [5, 33]. Традиційне місце дії готичного роману – середньовічний замок – замінюється «вічним містом», яке своїм архітектурним ансамблем, що поєднує залишки античного світу з пишнотою християнських храмів, формує загадкову атмосферу таємничого містицизму, синтез давньої й сучасної культур.

Персонаж роману «Пані Жервезе» – представниця вищого аристократичного світу, прототипом якої стала тітка Гонкурів, Нефталі де Курмон, жінка освічена, витончена, яка справила великий вплив на естетичні вподобання братів, спонукала їх до розвитку письменницького таланту. Про це із вдячністю Едмон розповідає в «Щоденнику» [1, т. 2, 542–547], що, однак, братам не заважає безжально описати її релігійне божевілья в цьому «містичному» романі. Пані Жервезе приїздить до Риму, щоб поправити здоров'я, змінити вологий клімат Парижа на сухий, благодатний південь. Проте Рим перетворюється з місця порятунку на місце смерті, і причиною цього є церква, яка через своїх представників поступово спокушає спраглу духовного зцілення істоту, обмежує її свободу, шляхом морального насильства і залякування перетворює її на безвольну релігійну фанатку.

Рим – колыска західноєвропейської культури, джерело досконалості, зразок гармонійного поєднання фізичного і духовного, втіленого в численних творах скульптури, архітектури, живопису. Однак не варто забувати, що реальний Рим – місто, у якому дивним чином поєдналося минуле і сучасне: антична культура, осередок католицизму і метушня буденного життя міщанства. На початку перебування у Римі пані Жервезе, як натура чутлива до мистецтва, досконалої рукотворної краси, весь час віддає насолоді інтелектуально-естетичного збагачення через ознайомлення з мистецькими шедеврами. Проте античне мистецтво швидко починає викликати асоціації з кровожерністю римлян; руїни Капітолію, каміння Катакомб породжують думки про місця руйнувань, де нагромаджено «гори кісток і гори трупів, де панує пристрасть до споглядання смерті і самої смерті» (тут і далі переклад мій – Н. Я.)

[5, 108]. Подорож дорогою Аппія, кам'яниста долина якої видається їй «каменем, припіднятим з велетенської могили» [5, 137], логічно завершується відвідинами кладовища. Символічно героїня проходить дорогою смерті, від язичницької до християнської.

Письменники розгортають ускладнену внутрішню архітектуру готичного топосу – структуру кімнат і комірок, які поглиблюються в лабіринт блукань «вічним містом», його архітектурними пам'ятками та мистецькими шедеврами. Спокуса мистецтвом, пізнання його внутрішньої сутності стають маркером готичності. Однією з іманентних складових філософсько-естетичного концепту готичного роману є присутність негативізму, що позначається як на емоційно-ситуативних конфліктах готичних творів, реалізуючись у вигляді мотивів жахливого, інфернального тощо, так і у створених моделях особистісного та суспільного буття. Використання мотиву руйнації є формою виявлення готичного негативізму на сюжетно-тематичному рівні. У романі «Пані Жервезе» цей мотив утілюється в образах занедбаного міста, руйнації античних храмів і скульптур. Роздуми про крах Римської імперії навіюють думки про марність буття, про приреченість героїні. Варто відзначити, що до пізнання римського мистецтва героїня підходить раціонально, вивчає путівники, історичні праці, дослідження мистецтвознавців та критиків і порівнює гіпотези та висновки інших із власними спостереженнями. Вихована на працях Аристотеля, Платона, Піфагора та керуючись інтуїтивним внутрішнім чуттям, яке базується на філософії Канта і Локка, жінка прагне побачити у видимій красі античної архітектури та скульптури відбиток краси невидимої, яка має продемонструвати красу абсолютну, однак змушена констатувати, що античному мистецтву бракує чутливості, одухотвореності, притаманним мистецтву християнському. Отже, пані Жервезе стає жертвою стереотипу стосовно краси древнього міста, свідка античної історії, культурного надбання, яке не втратило чарівності та натхненності. Однак спокусливий образ, підсилений м'яким середземноморським кліматом та пишною рослинністю, не здатен обманути раціонального пізнання, її навички метафізичного аналізу.

Ключовою деталлю, що дозволяє відчутти зміну світосприйняття пані Жервезе в оцінці античного мистецтва, служить екфразисний опис статуї Сабіни, дружини Адріана. Щоразу проходячи мимо, французенка зупиняла погляд «на контурах її тла, яке здавалося загорнутим у мокру тканину, яка його обіймала, пестила і стискала, прилипаючи до тіла, розглядала цю мармурову вуаль, пришпилену на грудях, що пробивали її своєю білизою, яка ніжно спадала з грудей на округлий живіт, розбиваючись тисячами маленьких м'яких складок до землі» [5, 144]. Незважаючи на чуттєвість опису оголеного тіла, сором'язливо загорнутого в мокру тканину, яке будило фантазію і захоплювало досконалою формою, у пані Жервезе виникають думки про приреченість людського життя, досконале зображення сили, здоров'я та фізичної краси асоціюється з матеріальним холодом. Статуї античних богів і богинь, а особливо торс Аполлона, видавались їй свідками потойбіччя. Моделюючи готичну інтригу, Гонкури формують передчуття трагедії заздалегідь через символічні знаки, асоціації, напружену атмосферу пошуку сенсу життя. Тому молода жінка прагне усамітнення, пробачає сину небажання говорити і навчатися, уникає дружніх візитів та аристократичних прийомів, щоб не привертати уваги й не прив'язуватися до людей, оскільки передчуває близьку смерть, інтуїтивно шукає підтвердження віри в існування вищих вічних цінностей, які б виправдовували романтичну ілюзію абсолюту.

Пошук духовної гармонії, вияву божественного одухотворення штовхає пані Жервезе до християнського мистецтва, до відвідування храмів з метою ознайомлення з картинами та скульптурами митців Відродження. Для змалювання атмосфери тогочасного Риму Гонкури апелюють до картин біблійного раю, вираженого на полотнах Рафаеля, та пекельних страждань грішників Мікеланджело. Пані Жервезе поринає в релігійне життя римлян, не опираючись християнській традиції, відвідує меси. Спочатку здоровий глузд і раціональне мислення, виражені через інтуїтивну іронію, породжують сумніви у християнському ідолопоклонстві, які відштовхують пані Жервезе від віруючих, що висловлюють свої палкі сподівання на божественну милість, «припада-

ючи вустами до ніг статуї Богоматері, найпрекрасніших ніг, вкритих поцілунками обожнення» [5, 158]. Така сама іронія домінує і в описі храму Сан-Агостино, «місці помутніння розуму і містики, куди людство приходять під ударами, які розбивають розум, до релігії статуї, до каменю, до чогось, що зможе почути десь у світі Небесне вухо!» [5, 159]. Навіть дивовижне зцілення сина, за яке римлянки молилися у храмі діви Марії, не переконує пані Жервезе у силі віри християнства.

Візуальне пластичне і фігуративне мистецтво досягає свого вирішального впливу на свідомість людини тільки в сукупності з іншими видами, покликаними зворушувати душу та підносити її над марнославством дійсності. Наверненню пані Жервезе до християнства сприяє також музичність (душевне піднесення під час співу церковного хору) і театральність (проповідь єзуїтського священика, який використовує всі театральні засоби впливу – модуляції голосу, жести, риторичні заклики, декламації, плач, сміх).

Композиційно роман можна поділити на дві частини: перша нагадує туристичний путівник по Риму та його мистецтву, друга – розповідь про духовну метаморфозу пані Жервезе, її перетворення з вільної, розумної, чутливої людини, закоханої в мистецтво, у безвольну релігійну фанатку, яка поступово деградує під впливом схоластичних догм, нав'язаних безкомпромісними воїнами церкви. Точкою неповернення виступає переселення пані Жервезе з респектабельного кварталу Риму в «дикий квартал», на вулицю, що своєю назвою навіює майбутній шлях героїні, вулицю Кладовища. Символічно, що рубіж між містом життя та містом мертвих пролягає через річку Тибр, яка нагадує міфологічний Стикс, річку Харона, через яку той перевозив душі померлих до місця їх вічного спокою. Якщо в першій частині французькі письменники розгортають події на тлі світового мистецтва, демонструючи символічний шлях людства від язичництва до християнства, то друга частина ілюструє занепад людини, якщо вона відмовиться від власної свободи, дозволить маніпулювати своєю свідомістю. Адже у хворобливій уяві пані Жервезе, спраглий доказів божественної присутності, виникають містичні видіння, які паралізують розум і волю.

Трагізм і приреченість героїні виражаються в тому, що вона втрачає зв'язок із реальністю, у пошуку фанатичного піднесення жертвує здоров'ям, доводить себе до виснаження, готова відмовитись від сина, щоб довести відданість Богу.

Протиставленням «мертвому» Риму є природа. Насолоду спокою, умиротворення дарують пані Жервезе усамітнення в сільській місцевості, цілюще повітря і споглядання сонця, мальовничих краєвидів, маленького озера і його спокійних вод, його нерухомості, в оточенні лісів і кокетливої дикості, що породило поетичну назву цієї місцевості – «дзеркало Діани» [5, 163]. У листі до брата пані Жервезе зізнається, що менше страждає від хвороби, відчуває себе сильною, впевненою, енергійною, їй хочеться прогулюватися й насолоджуватися красою природи, і не виникає бажання читати, роздумувати серйозно: «Мені здається, що я живу у напівсні, мій розумовий розвиток ліниво розслаблений. Інколи мої думки мене покидають, розсіюються довкола всього, що мене оточує, розчиняються у спогляданнях... Ця природа Італії, це надто красиво, така краса, що можна померти» [5, 164]. Востаннє героїня насолоджується природою в садах Боргезе, ловить моменти щастя у лагідності сутінків, у запахах акації та апельсинів. Їй важко відірватися від споглядання м'якого збудження природи, і вона довго оглядалася з жалем на останні промені сонця, «що помирили на сторінках церковного требника, які читав священник, сидячи на сходинках Цирку» [5, 190]. Імпресіоністичні пейзажі передають умиротворення пані Жервезе і налаштовують на драматизм подій.

Поштовхом до переходу на другий рівень готичної приреченості є випадкові зустрічі з таємничою росіянкою, яка виражає приховані думки пані Жервезе з приводу самотності: «Інтимність мені видається неповною, якщо Ісус Христос ділить свою ласку ще на когось. Мої почуття прагнуть надприродного зв'язку» [5, 178]. Навернення героїні до християнства зображено як інфекційне захворювання. Заразившись від росіянки, жінка проходить інкубаційний період за читанням «Вступу до набожного життя», зародження релігійності відбувається через фатальний перехід від «захмарного теїзму до раціональ-

ного католицизму» [5, 176], через аналіз національних, ментальних, фізіологічних особливостей під впливом кліматичних локальних змін. Якщо розум і віра пані Жервезе ще породжують сумніви, вагання, то єзуїтська церква в Римі (широкі обійми, величезна свята інфекція, місце, де набожність ферментує, як природа у тропіках) [5, 185] остаточно спокушає проникливістю проповіді, після якої героїні здається, «що хтось вночі прокрався до її свідомості, викрав усі таємниці і виставив їх на загальний осуд всіх прихожан» [5, 181].

Отець Джансанті, перший духівник пані Жервезе, уособлює весь римський католицизм – водночас мертвий і вічний: «зі сповідальниці, де сидів загадковий священник, занурений у сутінки, не було видно ні голови, ні обличчя; тільки рука, яка не рухалася, рука повна і бліда, без втоми і непорушна, рука безпристрасна, ніби відрізана і прибіта до дошки, рука, яка вселяла страх, як рука мертва і вічна» [5, 189]. Єзуїтська церква у романі презентована як організація, що керується принципами поліції, до всіх ставиться з підозрою, намагається обмежити свою жертву у спілкуванні з людьми, щоб зусібч оточити її своїм впливом і знищити все вороже. Отець Джансанті вимагає від пані Жервезе зречення від бажань, думок, свідомості, гордості самовдосконалення – і суворого слідування вказівкам церкви. Прикметно, що для означення особи, яка сповідає прихожан, у попередніх романах Гонкури використовують термін *confesseur*, однак отець Джансанті і його наступник отець Сибіла стають *directeur*, тобто «наставниками», «керівниками», отже, приймають на себе обов'язки спрямовувати життя пані Жервезе («бути лікарем, який викарбовує у свідомості хворого рецепт зцілення» [5, 199], тому що духівник є посередником Бога [5, 201]). Поява отця Сибіли, який уже своїм ім'ям віщує нещастя героїні, символізує патологічний занепад католицької церкви, що зводить релігійність до суворого зречення, замінює любов на страждання, тортури, відроджує середньовічний аскетизм і схоластику.

Отець Сибіла служив солдатом перед тим, як стати монахом, і зберіг свій войовничий запал для захисту церкви. Його ставлення до героїні виражалось у брутальності, як хірург, він прагнув радикально вилікувати прихо-

жанку, ампутувавши найважливіше для людини, її розум. З особливою насолодою отець Сибіла маніпулював свідомістю пані Жервезе, забороняв їй думати, вимагав сліпої покори, наказував молитися по кілька годин на день, стоячи на колінах, зачувати Старий Заповіт. Сам обмежений і неосвічений, священник катував героїню, принижуючи її гідність, чуйність, освіченість, перетворюючи її на релігійного фанатика, який повинен доводити силу своєї віри ізоляцією, відмовою від контактів зі світом, прирікаючи себе на фізичні і моральні муки. У результаті пані Жервезе готова відмовитись навіть від любові до сина, пожертвувати ним заради фатальної набожної екзальтації.

Схильність братів Гонкурів до фізіологічного детермінізму виявляється в описах природи релігійності пані Жервезе, яка «напружувала всі свої п'ять чуттів: свій зір, щоб бачити, уявляти собі місце, декорації, одяг, священне обличчя; свій слух, щоб почути звук його голосу; чуття дотику, щоб відчутти обійми його рук, погладити одяг, сліди від його кроків; свій смак і нюх, щоб уловити невимовну чарівність, яку випромінює божественна людяність; так вона вбирала в себе Бога Христа» [5, 234]. Релігійна екзальтація переросла у насолоду, ослаблене тіло і затьмарена свідомість пані Жервезе відчували полегшення і забуття в галюцинаціях, коли їй увижалися святі, з ними вона могла порозумітися без слів. Однак інші, служниця і хворий син, із занепокоєнням спостерігали зміни стану пані Жервезе: зітхання, розмови з собою різними голосами, схлипування і ридання, викрики. У стані благоговійного трепету перед ілюзорною з'явою пані Жервезе падала на коліна, вдивлялася в порожнечу, її погляд сповнювався блаженною радістю. Коли марення зникало, жінка озиралася довкола, чи хтось не помітив її інтимної близькості з божеством, відчуваючи хворобливе тремтіння і сором [5, 240].

Історія падіння пані Жервезе вказує на те, що брати Гонкури змінюють уявлення про метафізичне зло, у сучасному світі загрозливими й найжорстокішими до життя людини стають ті, хто мали б допомагати знаходити умиротворення. Священик – особа, з якою можна поговорити про свої муки, страждання. Від нього очікують поради, порятунку, передають свою долю в його руки, а через нього –

у руки Всевишнього. Тому Гонкури співчутливо ставляться до своєї героїні. Однак у конфлікті розуму і релігії церква прикликає собі на озброєння всю систему тисячолітніх догм, щоб перемогти розум, приборкати волю, релігійним фанатизмом, насильством у формі насолоди від страждань підмінити природну потребу милосердя і любові, адже священник не терпить, коли йому ставлять запитання, на які він не може дати відповіді через власне інтелектуальне безсилля. У будь-якому випадку насильство, фізичне чи моральне, провокує психологічні злами особистості, що ведуть до деградації і смерті. Тому не випадково смерть пані Жервезе настає у момент, якого вона так чекала як порятунку вищої сили – вона домоглася аудієнції у Папи Римського, але на порозі до зали, побачивши темно-червоне освітлення пурпурової кімнати, вона без сил упала на руки сина.

Готична традиція роману «Пані Жервезе» трансформується шляхом візуальної та вербальної репрезентації. Візуальна площина презентована численними екфразисами архітектури, скульптури і живопису, на тлі яких розгортається сюжет, побудований на прискіпливих спостереженнях дійсності, адже краса водночас поєднує в собі вічне, абсолютне і мінливе, відносне. Середньовічний замок готичного роману змінюється на місто-замок, місто-пастку, куди героїня добровільно приїздить, сподіваючись на зцілення, але не уникає смерті. Якщо в готичному романі символами зла виступають потойбічні диявольські сили, то в романі Гонкурів зло асоціюється, передусім, із церквою та її прислужниками. Декларуючи свої наміри спасіння людства, маскуючи свою жорстокість і корисливість догмами, священники маніпулюють свідомістю, провокують психологічні злами, чим позбавляють людину вільного вибору й штовхають до трагічного фіналу. На вербальному рівні Гонкури прагнуть виразити, швидше, відчуття, яке передуює спостереженню і формує враження, причому це враження проникає у свідомість читача і створює в його уяві ефект присутності, дозволяє співпереживати описуване. Сюжет роману розгортається через тривожне навіювання, поєднане з натяком. Фабульною тканиною сюжету є подорож по Риму, але ця подорож відбувається через пізнання мис-

тецтва, через роздуми над швидкоплинним і вічним, через подорож до себе. Структура роману нагадує структуру замку, де роль кімнат виконують численні описи церков, з їх химерною архітектурою, декором, вітражами, освітленням, запахами і навіть музичним оформленням, які мають одну мету – спокусити, причарувати людину, навіяти їй відчуття всесильності вищої сили і змусити покоритись їй. Отже, інтерпретація готичних мотивів братами Гонкурами свідчить про те, що письменники довільно використовували надбання попередніх епох для вдосконалення письменницької манери, для вираження власної естетико-філософської парадигми, що не обмежувалася сталими рамками певного напрямку, а еволюціонувала в пошуку мистецької досконалості вираження буття.

**N. YATSKIV**  
*Ivano-Frankivsk*

#### **GOTHIC TRADITION THE NOVEL OF THE GONCOURT BROTHERS «MADAME GERVAISAI»**

*The article examines the novel of the Goncourt brothers «Madame Gervaisai», the impact of Gothic tradition on the structural and narrative organization in particular. The role of the Gothic topos – a medieval castle – in the novel is performed by the Rome, its architectural monuments with the ancient and medieval history form the labyrinth, in which the heroine wanders in search of the meaning of life, in search of proof of the value of the artistic and spiritual heritage for the salvation of the exhausted soul. Using the motif of destruction, gothic negativism creates the anticipation of something horrible, infernal, evokes thoughts about the futility of existence and doom of the heroine.*

*Key words: Gothic tradition, topos, city.*

**Н. Я. ЯЦКІВ**  
**Г. ИВАНО-ФРАНКОВСК**

#### **ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ БРАТЬЕВ ГОНКУРОВ «ГОСПОЖА ЖЕРВЕЗЕ»**

*Исследуется роман братьев Гонкуров «Госпожа Жервезе», а именно влияние готической традиции на структурную и сюжетную организацию. Роль готического топоса – средневекового замка – в романе играет Рим; его архитектурные памятники, свидетельствующие об античной и средневековой истории, формируют лабиринт блужданий главной героини, ищущей смысл жизни, доказательства ценности произведенного искусства и духовности для исцеления измученной души. Использование мотива разрушения, готического негативизма формирует предчувствие ужасного, inferнального, внушает мысли о тщетности бытия, обреченности героини.*

*Ключевые слова: готические мотивы, топос, город-западня.*

*Стаття надійшла до редколегії 10.04.2015 р.*



# РЕЦЕНЗІЇ

---

**Т. В. БИКОВА**

м. Київ

bibvesti@bigmir.net

visnyk@ukrbook.net

## ШЛЯХИ ЗРОСТАННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Рец.: Сучасний погляд на літературу: науковий збірник: бібліографічний покажчик (1999–2009) / авт. проекту та передм. С. Кіраль; редак. тексту, англ. анот. А. Швідченко. — К. — Ніжин, 2014. — 272 с.*

У сучасному українському літературознавстві налічується небагато дослідницьких праць, які за своєю структурою становлять інформативне зібрання наукових результатів розвитку літературознавчої науки протягом певного періоду. Бібліографічний покажчик «Сучасний погляд на літературу. Науковий збірник (1999–2009)», який вийшов 2014 року, належить саме до таких видань, у якому зібрано й доскіпливо систематизовано перелік усіх літературознавчих здобутків науковців у галузі літературознавства, які упродовж 1999–2009 років публікували результати своїх пошуків на сторінках цього наукового збірника. Автор такого проекту і укладач – доктор філологічних наук, професор кафедри української, англійської і латинської мов ім. М. Драй-Хмари Національного університету біоресурсів і природокористування України Сидір Степанович Кіраль, один із фундаторів цього видання, відповідальний секретар (згодом заступник відповідального редактора) з 2003 року, який вагому частку свого наукового життя віддав видавничій справі.

Варто наголосити, що українське бібліографознавство за останні роки стало об'єктом пильної уваги науковців. Вийшли у світ не лише ґрунтовні теоретичні праці, а й важливі бібліографічні видання. Відомо, що розвиток бібліографії відбувався у тісному зв'язку з наукою, культурою, новітніми технологіями. Водночас бібліографія активно впливала на формування наукових шкіл, розвиток системи документальних комунікацій, зокрема на

становлення різного роду пошукових систем. На жаль, щодо бібліографії як науки у широких колах існує дещо спрощений підхід, спричинений недостатньою обізнаністю зі специфікою роботи у цій галузі, недооцінкою тої колосальної праці, яку доводиться вкладати при підготовці різного роду бібліографічних видань. Пригадується одне інтерв'ю відомого українського літературознавця, академіка Віталія Дончика, який на запитання кореспондента газети «Літературна Україна», з чого починається його робота над новою темою, однозначно і слушно відповів – з підготовки бібліографічної міні-картотеки. Бо й справді, вона, картотека, є гарантом того, що предмет наукової розвідки буде вивчено докладно й ґрунтовно.

Пропонований покажчик становить собою зібрання найповнішої інформації про історію видання збірника за десять років свого існування (всього охоплено укладачем 12 випусків). При підготовці цього бібліографічного видання укладач С.Кіраль опирався на два основні принципи (систематичний і хронологічний) й зумів логічно упорядкувати весь науковий інформативний діапазон у простому форматі. Завдяки цьому читач має змогу якнайшвидше відшукати необхідну йому інформацію, відповідно до поданих рубрикацій: історія видання збірника, склад його редколегії, анотований українською та англійською мовами алфавітно-хронологічний покажчик статей із зазначенням сторінок кожного випуску; алфавітний покажчик назв статей та їхніх

авторів із вказівкою року, номера випуску та його сторінок; алфавітний покажчик назв статей із вказівкою автора, року й номера випуску, а також сторінок; покажчик статей за персоналіями письменників з відповідним бібліографічним описом; покажчик змісту кожного випуску збірника; покажчик дисертацій, захищених авторами статей; покажчики назв художніх творів (у тому числі іншомовних) і власних назв (охоплюють тексти анотацій та назви статей і дисертацій); зведений іменний покажчик; список установ, бібліотек та вищих закладів освіти України, куди надсилався збірник.

Варто відзначити кількісний діапазон статей різної тематики, вміщених на сторінках збірника. Це 262 праці загальною кількістю 197 обліково-видавничих аркушів. Серед основного темарію збірника упорядник із позиції досконалого бібліографа фіксує новаторські дослідження про творчість як загальновідомих українських та зарубіжних письменників, так і малознаних, «призабутих» або репресованих за комуністичного режиму, наприклад, Віри Вовк, Михайла Драй-Хмари, Трохима Зіньківського, Надії Кибальчич, Олексі Кобця, Мусія Кононенка, Юрія Косача, Оксани Лятуринської, Володимира Леонтовича, Тодося Осьмачки, Євгена Плужника, Григора Тютюнника, Миколи Чернявського, ГеоШкурупія та ін. У даному разі маємо всеохопний погляд літературознавця-бібліографа, якому важливе кожне літературне, літературознавче явище, кожен науковий факт, без чого загальна картина літературознавчого життя періоду 1999–2009 років не може бути повною.

Рецензована праця знайомить читача зі змістом студій із проблем народної творчості, текстології, теорії літератури, компаративістики, зарубіжної літератури тощо. Така широка наукознавча палітра статей сприяє численним авторським реінтерпретаціям давньої, класичної літератури, аналізу суперечливих мистецьких явищ ХХ століття тощо. Окремо в покажчику згадуються наукові праці, які містять матеріали, невідомі широкому загалу, архівні джерела. Цьому аспекту наукових пошуків у збірнику «Сучасний погляд на літературу» була присвячена окрема рубрика «Публікації», де вперше в науковий обіг було введено із відповідними коментарями автобі-

ографію Т. Зіньківського, листи Н. Кибальчич до І. Франка та інші матеріали.

На особливу увагу в цьому виданні заслуговує розділ «Покажчик дисертацій, захищених авторами статей». Основна його мета – познайомити науковців (сучасних і майбутніх) із результатами наукових здобутків авторів статей, які друкувалися у збірнику «Сучасний погляд на літературу». З цього розділу можна дізнатися про теми захищених докторських та кандидатських дисертацій авторів, рік та місце захисту, прізвища опонентів дисертаційних досліджень. Кількість дисертацій і спеціальностей, які згадуються у розділі, вражає – 27 докторських та 72 кандидатських дисертацій, написаних за спеціальностями 10.01.01. – українська література; 10.01.04 – література зарубіжних країн; 10.01.05 – порівняльне літературознавство; 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.07 – фольклористика; 10.01.09 – літературне джерелознавство і текстологія; 13.00.02 – теорія і методика навчання (українська література). Спостережливому читачеві цікаво буде дізнатися про ареал поширення збірника, який охоплює науковців не лише з України (Бердянськ, Вінниця, Глухів, Дрогобич, Ізмаїл, Івано-Франківськ, Київ, Костянтинівка, Львів, Луганськ, Луцьк, Миколаїв, Ніжин, Суми, Тернопіль, Ужгород, Чернівці та ін.), а й Польщі та Хорватії.

Попри інформативну важливість цього матеріалу, цей розділ чітко підсумовує дані про кінцеві творчі результати авторів, що свідчить про практичну реалізацію й визнання в науковому світі тих пошукових векторів, які були закладені у літературознавчих студіях збірника «Сучасний погляд на літературу».

Розділи «Покажчик назв художніх творів» та «Покажчик іншомовних назв художніх творів» містять цінну інформацію для науковців про твори, які проаналізовано авторами у статтях збірника, або які згадуються на сторінках покажчика. Таке розташування назв сприяє їх систематизації й логічно «вписується» у контекст покажчика.

«Сучасний літературознавчий тезаурус: контексти, терміни» як складова збірника знайомить дослідників із уживаною термінологічною базою науковців, які надсилали свої статті до збірника «Сучасний погляд на літературу». Перелік великої кількості сторінок,

де згадуються ці контексти чи терміни, свідчить про наявність спільного літературознавчого теоретичного підґрунтя в опрацюванні історичної доби, індивідуальних літературних явищ, процесів, постатей, художніх особливостей творів, їх мовностилістичних ознак тощо (наприклад, численні згадки стосуються філософських, культурологічних і літературознавчих понять «аспект», «біографічний роман», «герой», «дискурс», «доба», «інтерпретація», «концепція», «контекст», «мотив», «образна система», «персонаж», «роман», «щоденники» та ін.). Водночас цей розділ спрямовує до нових наукових пошуків і зацікавлень, адже інколи містить і таку суто авторську термінологію, невживану в наукових текстах інших дослідників (наприклад, «автентична характеристика», «гносеологічна основа світогляду», «дискурс канону», «етологічна реалістична повість», «інваріант», «когерентно-смісловий рівень», «маргінальні записи», «мотив-ідея», «образ-модель», «п'єса-міф»). І саме вміщений сучасний літературознавчий тезаурус у покажчику стане у пригоді як перша сходинка творчого пошуку і зародження наукових дискусій щодо нового термінологічного теоретико-літературного апарату.

Дане видання цінне й тим, що у ньому вміщено різноманітну інформацію, яка пригодно користувачам не лише наукової біблі-

отеки (нам відомо, що С.Кіраль надіслав свою працю, видану за власні кошти, в усі обласні та вишівські бібліотеки України. – Т.Б.), адже інформація про всі його 12 випусків та розкриття їх змісту, особливо анотований алфавітно-хронологічний покажчик статей, стане цінним джерелом інформації з проблем зарубіжної літератури, народної творчості, теорії літератури, компаративістики та зорієнтує користувачів бібліотеки в пошуку необхідної їм інформації.

Наостанок хотілося б додати, що ця праця є наслідком відданого самозречення особистості літературознавця в ім'я бібліографа, сучасного «літописця» подій наукового літературознавчого життя періоду 1999–2009 рр. у межах збірника «Сучасний погляд на літературу». Рецензований бібліографічний покажчик є свідченням розуміння упорядником взаємозв'язку всіх рівнів наукового літературознавчого життя.

Отже, маємо бездоганну чітко структуровану та логічно упорядковану бібліографію наукових матеріалів, яка дає безцінну допомогу в галузі літературознавства, теорії літератури, компаративістики тощо молодим і знаним дослідникам історії української літератури, викладачам, студентам вищих закладів освіти України.

*Рецензія надійшла до редколегії 14.03.2015 р.*

**С. Є. ГАЙДУК**  
м. Дрогобич  
hayduks@mail.ru

## СПОГАДОВЕ ПИСЬМО ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ВИМІРІ

*Рец.: Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття : українська візія : монографія / Т. Ю. Черкашина ; за наук. ред. О. А. Галича. — Харків : Факт, 2014. — 380 с.*

Українська мемуарно-автобіографічна література є цікавим і самобутнім явищем, системне вивчення якого розпочалося відносно недавно – на помежві ХХ–ХХІ століть. З цього приводу варто згадати розвідки Олександра Галича, Михайлини Коцюбинської, Марії Федунь та ін. Безперечною перевагою монографії Тетяни Черкашиної є комплексний підхід до розгляду українського спогадового письма минулого століття, що передбачав органічне поєднання історико-літературного і теоретичного дослідження даного різновиду вітчизняного красного письменства.

Схвалення заслугоує сильна теоретична база роботи. Авторкою було простудійовано більше шестисот літературознавчих джерел, серед яких третину становили розвідки англійською, французькою і німецькою мовами. Ґрунтовне опрацювання іноземних студій дало Тетяні Черкашиній змогу уточнити визначення понять «документалістика», «мемуаристика», «мемуарно-автобіографічна проза», нормалізувати вітчизняну термінологію відносно досліджуваної проблематики, визначити співвіднесення мемуарно-автобіографічної прози з різними видами словесної творчості.

Окремої уваги заслугоує запропонована авторкою монографії класифікація документальної й мемуарної літератури, вміщена в першому розділі «Мемуарно-автобіографічна проза: стан розробки теоретичних та історико-літературних питань». За основу класифікації дослідниця взяла специфіку інтерсуб'єктивних відношень у творах літератури особистого спогаду; характер джерел, якими послуговувався документаліст чи мемуарист при написанні спогадового твору; жанрові ознаки творів і т. ін.

Тетяна Черкашина слушно говорить про те, що зі структурно-типологічного погляду, складниками документальної літератури є історична документалістика, художня біогра-

фіка, художня публіцистика і мемуаристика, до якої дослідниця відносить власне мемуаристику, автобіографіку, діаристику та епістолярій. У монографії подане вичерпне визначення цих видів і підвидів документальної літератури згідно окреслених критеріїв розподілу текстів.

Особливу увагу зацентровано на псевдо-, квазімемуаристиці, яка має діаметрально протилежне, відносно референційної мемуаристики, співвідношення рис фактуальності й фікційності.

Основну частину роботи присвячено фаховому дослідженню трансформаційних змін вітчизняного мемуарно-автобіографічного письма. У розділі другому «Від давнини до сьогодення: ідейно-художні доміанти української спогадової літератури» Тетяна Черкашина звертається до вивчення історії розвитку української мемуаристики від першовитоків традиції до мемуарно-автобіографічної спадщини сучасних авторів. Зважаючи на що, запропонований авторкою історико-літературний огляд охоплює великі часові межі – від ХІІ до початку ХХІ століття. Розширення хронологічних меж дослідження дало змогу увиразнити специфічні риси спогадової літератури минулого століття, яка, за слушним спостереженням Тетяни Черкашиної, органічно поєднала кращі традиції мемуарно-автобіографічної прози минулих епох з новаторством наступних поколінь спогадовців.

Серед переваг монографії можна назвати введення до літературознавчого обігу текстів непрофесійних письменників (науковців, політиків, громадських і культурних діячів). Це допомогло авторці більш повно відтворити історію розвитку вітчизняного спогадового письма минулого століття.

Імпонує й широке залучення до літературознавчого аналізу першодруків мемуарно-автобіографічних творів, котрі часом суттєво

відрізнялися від більш пізніх едиційних редакцій, що змінювалися залежно від вимог того чи іншого періоду.

Авторка монографії вдало розподіляє матеріал за підрозділами, використовуючи принцип хронології. Кожний підрозділ охоплює історико-літературний огляд вітчизняної мемуаристики певного етапу її еволюційного розвитку, про що промовисто свідчать назви підрозділів – «Першовитоки традиції», «Становлення основних видів», «Традиції і новаторство перших десятиліть ХХ століття (1900–1920-ті роки)», «Вітчизняна мемуарно-автобіографічна проза радянської доби (1930–1970-ті роки): типізація, стандартизація, індивідуалізм», «Мемуарно-автобіографічна спадщина еміграційних авторів 1930–1990-х років: головні пріоритети оповіді», «Українське мемуарно-автобіографічне письмо 1980–1990-х років: ревізія власного минулого», «Мемуарно-автобіографічна традиція початку ХХІ століття: аналітичність, психологічність, автоматифологізація». Авторка аргументовано доводить, що кожен з окреслених періодів мав свої історико-типологічні особливості.

Так, переважна більшість творів української мемуарно-автобіографічної прози перших десятиліть ХХ століття мала, за словами авторки, яскраво виражений україноцентричний, громадсько зорієнтований та літературоцентричний характер. У цей час з'являються перші експерименти з формою і змістом спогадових творів, що особливо примітно можна було простежити на прикладі мемуарно-автобіографічних творів письменників молодшої генерації.

Реінтерпретації було піддано мемуарно-автобіографічний спадок українських авторів радянської доби. За слушним спостереженням дослідниці, незважаючи на стандартизований характер багатьох спогадових творів радянської доби, частина тогочасної мемуарно-автобіографічної прози виходила за вузькі межі типізованих шаблонів із виробленням штучних образів і характерів, завдяки чому з'являлися знакові для свого часу твори (як, наприклад, «Зачарована Десна» Олександра Довженка або «Третя Рота» Володимира Сосяри), твори, що набагато випереджали свій час і значно вплинули на розвиток українсь-

кого спогадового письма наступних десятиліть ХХ століття. Провідними рисами тогочасної мемуаристики, за словами дослідниці, ставали глибокий психологізм і ліризація прози, а також сувора цензурованість та самоцензурованість спогадових творів.

Глибоким психологізмом були просякнуті й різножанрові мемуарно-автобіографічні твори українських авторів, що з різних причин опинилися в еміграції. Ці твори, за спостереженням Тетяни Черкашиної, великою мірою зберегли традиції україноцентричної мемуаристики, у них був відчутний сильний ностальгійний струмінь і провідними мотивами спогадів ставали мотиви дому і дороги.

Слід відзначити, що спогадові твори еміграційних авторів уперше було досліджено як специфічний феномен української мемуарно-автобіографічної прози минулого століття. Єдине, що хотілося б зауважити, це те, що, можливо, аналіз еміграційної мемуаристики варто було б починати з творів 1910–1920-х років, а не з 1930-х, коли, за словами дослідниці, відбувся остаточний розподіл української мемуарно-автобіографічної літератури на радянську та еміграційну.

Основною домінантою української мемуарно-автобіографічної прози 1980–1990-х років авторка слушно виводить ревізування минулого. В останні два десятиліття ХХ століття, за твердженням Тетяни Черкашиної, йде оновлення системи персонажів, зокрема уводяться узагальнювальні образи, змінюються ракурси інтерпретації, портретування та автопортретування.

Уперше до загального контексту українського мемуарно-автобіографічного письма уводяться автофікційні, псевдоавтобіографічні, твори, які, як вірно зазначає дослідниця, є складником художньої, а не документальної літератури, а отже відносяться до царини псевдо-, або квазімемуаристики.

Ґрунтовністю суджень відзначається розділ третій «Українське мемуарно-автобіографічне письмо: жанри, структура, еволюція», в якому простежено історію формування жанрів, структурних і тематичних різновидів світової і вітчизняної мемуарно-автобіографічної літератури; проаналізовано синтез мемуарного й автобіографічного начал на рівні структурної організації спогадових творів;

розглянуто еволюційний шлях розвитку основних жанрів української мемуарно-автобіографічної прози ХХ століття.

Аналізуючи наявні у світовому і українському красному письменстві спогадові жанри (як-от: сповідь, апологія, автокоментар, есе, мемуари, автобіографія, щоденник, лист, тревелог, автобіографічний роман, нотатки та ін.), дослідниця слушно говорить про те, що власне мемуарно-автобіографічними (у вузькому розумінні терміна) є не всі із перерахованих нею жанрів.

Тетяна Черкашина аргументовано доводить, що провідними жанрами української мемуарно-автобіографічної прози минулого століття стали автобіографія, автобіографічний нарис, мемуари, автобіографічна повість і автофікційний роман. Єднає їх, за словами дослідниці, органічне синтезування мемуарного й автобіографічного начал на змістовому й поетикальному рівнях.

Авторка вибудовує струнку, логічно вмотивовану схему аналізу мемуарно-автобіографічного твору, яка дає їй змогу виокремити основні генетичні ознаки кожного з окреслених жанрів. Слід відзначити, що об'єктом дослідницького аналізу стають не лише жанри, а й жанрові різновиди та модифікації української мемуарно-автобіографічної прози, подані крізь призму їх еволюційного роз-

витку протягом ХХ століття. Спираючись на великий емпіричний матеріал, авторка теоретично доводить поступове ускладнення структури спогадових творів, що зрештою призводить до їх метажанровості.

Певні дискусії може викликати теза авторки про те, що для генетичної парадигми вітчизняної спогадової літератури нехарактерним є жанр автобіографічного роману, однак дослідниця послідовно доводить, що більшість творів, які в українському літературознавстві традиційно відносять до цього жанру в дійсності є художньою автобіографією, жанром який незаслужено обійдений увагою вітчизняних науковців.

Варто зауважити, що це перше в українському літературознавстві системне дослідження жанрової системи вітчизняної мемуарно-автобіографічної прози і вперше об'єктом теоретичного вивчення стають автобіографічні нариси, автобіографічні повісті і автофікційні романи.

Порушені в монографії питання можуть стати предметом фахової дискусії, але це ще одне свідчення на користь того, що монографія «Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія» Тетяни Черкашиної є неординарним дослідженням, яке є значним внеском у студії вітчизняного спогадового письма.

*Рецензія надійшла до редколегії 24.11.2014 р.*

**С. І. КОВПІК**  
м. Кривий Ріг  
kovpiks@ukr.net

## «МАЛА» ПРОЗА 1920–1960-х років: НОВИЙ ПОГЛЯД

Рец.: Ленська С. В. *Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю : монографія / С. В. Ленська. — Полтава : ПолтНТУ, 2014. — 656 с.*

Посилення інтересу дослідників до жанрів малої прози є цілком закономірним: малий формат дозволяє оперативну і художньо переконливо відрефлексувати ті зміни в оточуючій дійсності, що видаються для індивідуума найбільш значущими. Залишаючись «затіною» великими епічними формами, у періоди сецесії новелістика демонструє дивовижну гнучкість у царині форми і займає пріоритетне становище у жанрово-стильовій системі. У ХХ столітті спостерігаються два періоди бурхливого розвитку малих жанрів – пореволюційне десятиліття і шістдесятництво. Відтак науковому осмисленню динаміки жанрово-стильових структур вітчизняного письменства між цими вершинами і присвячене дослідження С. Ленської.

Стратегія наукового пошуку розкривається в архітектоніці монографії: у передмові авторка вмотивовує методологічну основу та окреслює межі дослідницького поля, робить аналітичний огляд основних праць попередників і визначає власну мету і завдання, що реалізовані у шести розділах роботи.

Перший, теоретичний розділ формує наукове підґрунтя дослідження, демонструє плюралістичність підходів науковців до концептуалізації категорій жанру і стилю. С. Ленська переконує, що доба модернізму наклала відбиток на жанрові матриці новели й оповідання, що зробило їх принципово відмінними від зразків попереднього періоду.

Цікавим, на мою думку, є залучення синергетичного підходу, який дозволяє органічно включати у дослідницький простір як твори, що мають незаперечне естетичне значення, так і велику кількість невідомих зразків забутих нині письменників. Слід відмітити наукову ретельність дослідниці: список використаних джерел сягає понад шестисот позицій – у поле обсервації авторки потрапили як відомі

(М. Хвильовий, Г. Косинка, Ю. Яновський, О.Слісаренко, О. Досвітній та ін.), так і майже не відомі нині письменники (К. Поліщук, Галина Орлівна, П. Ванченко, Б. Тенета та багато інших імен, які творили феномен «червоного ренесансу»). У тексті проаналізовані найбільш репрезентативні, з точки зору дослідниці, автори і твори. Але згадано набагато більше текстів, які класифікуються С. Ленською за тематичними, жанровими або стильовими ознаками. Відтак у тексті чимало посилань на журнальні публікації маловідомих творів, в тому числі і рідкісні (тексти, опубліковані у часописах та альманахах «ВАПЛІТЕ», «Квартали», «Мистецтво», «Музагет», «Всесвіт», «Життя й революція», «Червоний шлях» та ін.). Завдання поновлення літературних репутацій низки талановитих, але маловідомих унаслідок репресій українських письменників, заявлене дослідницею, успішно виконане – цікавим та аргументованим є аналіз оповідань П. Ванченка, А. Заливчого, М. Лебединця, М. Мінька, К. Поліщука та багатьох інших.

Більша частина монографії присвячена періоду 1920–1930-х років, що цілком мотивовано самим перебігом літературного процесу. І в цих розділах вповні виявляється як високий фаховий рівень дослідниці, так і її захоплення темою. Це відчувається у стилі викладу, у прагненні бодай побіжно згадати талановитих митців, якими має пишатися українська література, творчість котрих повинна популяризуватися, вивчатися фахівцями.

Глибокий аналіз окремих творів, що мотивує виважені й аргументовані висновки у роботі, не відкидає простоти викладу наукового матеріалу, виявляє ґрунтовні знання авторки літературного процесу означеного періоду. На думку С. Ленської, однією з етноментальних рис українців є чутливість до дотепу, жарту, влучного слова, що дозволяло їм зберігати

національну ідентичність за найнесприятливіших обставин. Тож серед позитивних аспектів рецензованої монографії відмітимо розділ, присвячений гумористичній та сатиричній малій прозі.

Щодо розгляду літературного процесу 1930–1940-х рр., слід відмітити, що С. Ленська, покликаючись на праці своїх попередників (Віри Агеєвої, Ірини Захарчук, Наталії Мафтин, Валентини Хархун), знаходить власне місце серед них. Справедливо відмічаючи зниження художньої вартості низки творів (В. Кузьмича, М. Майського та ін.), знаходить справжні перлини, обійдені увагою дослідників, як-от, наприклад, оповідання «Дванадцять хвилин» М. Стельмаха.

Українська еміграційна література упродовж останнього двадцятиліття пережила справжній ренесанс – її вивчають десятки авторитетних вітчизняних учених. Зокрема но-

велістика МУРу стала предметом дослідження у докторській дисертації І. Бурлакової, розділи, присвячені творам малого формату, містяться у монографіях М. Ільницького, В. Мацька та ін. Проте і тут С. Ленська продовжує працю, започатковану попередниками – аналізує твори, які досі не потрапляли в поле наукової обсервації (оповідання Олени Звичайної, І. Смоля, З. Дончука та ін.).

Концептуальна стрункість дослідження дозволяє простежити внутрішні механізми саморуху вітчизняної жанрово-стильової системи на значному часовому відтинку, що вмотивовує поєднання синхронного та діахронного аспектів.

Отже, вважаю монографію С. Ленської завершеним, ґрунтовним дослідженням, написаним на високому фаховому рівні, яке вирішує важливу наукову проблему і водночас містить перспективу для подальшого наукового пошуку.

*Рецензія надійшла до редколегії 03.04.2015 р.*

**Н. В. НАУМЕНКО**

м. Київ

lyutik.0101@gmail.com

## ПОСТАТЬ ДУХОВНОГО ДІЯЧА В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

*Рец.: Приліпко І. Л. Духовенство в українській прозі XIX – початку XXI століть : художня рецепція та інтерпретація : монографія / І. Л. Приліпко. — К. : Логос, 2014. — 482 с.*

Українська проза, з огляду на свою поліфонічну природу та багатоплановість проблемно-тематичного спектру, потребує систематизації та поглибленого дослідження. Монографія «Духовенство в українській прозі XIX – початку XXI століть: художня рецепція та інтерпретація» Ірини Приліпко у цьому контексті сприймається як вдала спроба цілісного дослідження окремого маловивченого й цікавого масиву української літератури – прози про духовенство. Відтак, можна говорити про заповнення однієї з численних лакун у вивченні літературної спадщини, про суттєвий крок до формування комплексного розуміння художньої системи вітчизняного прозаписма в його ідейно-тематичному та образному розмаїтті.

Актуальність і новаторство монографічного дослідження, інтегрованість його теми у сучасний літературознавчий простір очевидні, оскільки впродовж майже всього XX ст. проблеми, пов'язані з висвітленням у літературі життя і діяльності духовенства, церковно-релігійних колізій, не знаходили всебічного та незаангажованого потрактування, що було зумовлено ідеологічним тиском.

У центрі уваги авторки монографії – значна кількість прозових текстів українських письменників різних епох, стильових напрямів та жанрових форм, які аналізуються із залученням порівняльно-історичного, текстологічного, біографічного, описового, герменевтичного, рецептивного методів, розглядаються у широкому соціокультурному, історичному, церковно-релігійному контексті.



Вагомою є джерельна база дослідження, в якій окрім значного масиву художніх текстів представлені теоретичні та історико-літературознавчі дослідження (Лариси Горболіс, А. Гуляка, І. Денисюка, О. Засенка, В. Качкана, Ю. Коваліва, М. Корпанюка, Ю. Пелешенка, Ф. Погребенника, І. Франка, Д. Чижевського, М. Шалати та ін.), студії з релігієзнавства та історії церкви (В. Горського, М. Грушевського, І. Ісіченка, В. Липинського, І. Огієнка, Людмили Филипович, В. Шевченка).

Цілком виправданим видається хронологічно-стильовий принцип, що визначив структуру і логіку монографічного дослідження. Такий підхід дав змогу простежити особливості моделювання образу духовного діяча в контексті романтичної, реалістичної, модерністичної, «соцреалістичної» стильових систем, увиразнити роль критично-викривальних, сатиричних, автобіографічних, історичних, міфологічних, екзистенційних чинників та розкрити їх вплив на репрезентацію духовенства в літературі.

Важливо, що авторка вказує на знакову роль церкви та її діячів у розвитку української культури, зокрема літератури (досить згадати такі імена, як Іларіон, Антоній Печерський, Кирило Турівський, Герасим та Мелетій Смотрицькі, Феофан Прокопович, Лазар Баранович, Стефан Яворський, Григорій Кониський, Маркіян Шашкевич, Олександр Духнович, Антін Могильницький, Тимофій Бордуляк, Іван Огієнко).

Священнослужителі також були об'єктом зображення у художніх творах різних епох, стильових напрямів та жанрових форм. Вмотивованим є висвітлення у першому розділі («Духовенство і церква в Україні: суспільно-історичні та ідейно-художні аспекти») генези теми духовенства в українській літературі, простеження етапів її розвитку й особливостей репрезентації в агіографічній, полемічній, бурлескно-травестійній, реалістичній прозі.

З метою поглибити розуміння контексту, в якому виникла й функціонувала проза про духовенство, Ірина Приліпко вдається до окреслення церковно-релігійних проблем, соціокультурного простору (період Київської Русі, національно-визвольні процеси XVII–XVIII ст., підпорядкування української церкви Московському патріархові наприкінці XVII ст.,

русифікація й денаціоналізація церкви впродовж XVIII, XIX та XX – початку XXI ст.). Якщо ці та подібні проблеми у влучному науково-публіцистичному втіленні розкрила соціолог Галина Могильницька з Одеси, то Ірина Приліпко доцільно виводить із аналізу белетристичних текстів їхнє літературно-художнє бачення.

Важливо, що у дослідженні прози про духовенство визначальним є стильовий чинник, адже, як доводить авторка, зміна стильових систем безпосередньо позначилася на особливостях художнього зображення церкви і священника у літературі.

Всебічний аналіз показових текстів романтичної та реалістичної прози (другий розділ книги) дозволив простежити специфіку й еволюцію зображення образу священнослужителя у творах Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, П. Куліша, Марка Вовчка, А. Свидницького, О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, Панааса Мирного.

Третій розділ монографії («Образи священнослужителів у парадигмі української літератури кінця XIX – початку XX ст.») репрезентує поліфонію зображення церковно-релігійних відносин, різні ракурси рецепції постаті духовного діяча у літературі межі століть: у контексті критичного й сатирично-викривального дискурсу, в автобіографічній прозі, у творах письменників-модерністів, у історичній прозі.

Авторка книги переконливо доводить, що характер зображення духовенства в літературі залежить від ряду чинників, зокрема індивідуально-авторських, суспільних, політичних, мистецьких. Важливо, що окрема увага приділена розкриттю специфіки художньої інтерпретації духовенства у прозі письменників-священиків (Т. Бордуляк, О. Лещук) та у творах вихідців із родин духовенства (Наталія Кобринська, Б. Лепкий), що дозволило увиразнити принципи репрезентації священнослужителя у контексті автобіографічного дискурсу.

Знання історичних реалій, пов'язаних із міжконфесійними конфліктами, розвитком церковних відносин, діяльністю духовенства в різні історичні періоди засвідчує авторка під час аналізу особливостей репрезентації духовенства в історичній прозі, в якій відтворені історичні постаті священнослужителів,

змодельовані образи священників-воїнів (твори М. Старицького, Б. Лепкого, Ю. Опільського, А. Кащенко, А. Лотоцького).

Драматична історія української церкви, проблема залежності діяльності й позиції духовенства від суспільно-політичних обставин, ідея єдності долі духовного діяча та народу, тема взаємозв'язку національних та релігійних переконань, що знайшли відображення в українській літературі, проаналізовані у четвертому розділі монографії («Образи духовенства у вимірах поетики української літератури ХХ – початку ХХІ ст.»).

На прозі про духовенство ХХ ст., як обґрунтовано стверджує Ірина Приліпко, позначилися суспільні, політичні процеси, світоглядні, ідеологічні зміни. У контексті складних і трагічних обставин (дві світові війни, голодомор, тоталітаризм, атеїстична пропаганда, репресивні заходи щодо духовенства) реалістично й психологічно вмотивовано становище церкви та її служителів розкрили Т. Осьмачка, Г. Косинка, О. Кобець, Б. Антоненко-Давидович, І. Багрянний, В. Винниченко. Художні особливості прози про духовенство зазначених авторів комплексно проаналізовані у рецензованій монографії.

Важливо, що Ірина Приліпко не оминає увагою й ті твори, що були написані за радянських часів і позначені ідеологічними штампами.

Розглядаючи прозу Я. Галана, П. Козланюка, С. Тудора, Леся Гомона, Остапа Вишні, Ірини Вільде, авторка не обмежується розкриттям «соцреалістичної» тенденційності у зображенні церкви та духовенства, а з'ясовує й

власне художні якості аналізованих текстів, намагається поглянути на них поза ідеологічними матрицями. Важливим і доречним такий підхід видається щодо романів С. Тудора «День отця Сойки» та Ірини Вільде «Сестри Річинські», які, як переконливо доводить Ірина Приліпко, *витримали випробування часом завдяки своїм художнім якостям і для сучасного читача є прикладами того, як зміна суспільно-політичних ідеалів та світоглядних орієнтирів визначає сприйняття твору.*

Представлено в монографії й художню рецепцію образу духовенства у прозі сучасних письменників. Проаналізувавши показові твори В. Шевчука, Галини Тарасюк, П. Кралюка, Галини Пагутяк, В. Базіва та інших письменників, авторка зробила обґрунтований висновок про домінування у сучасній українській прозі двох тенденцій зображення духовенства:

- 1) на тлі минулого, на перетині різних часових пластів,
- 2) у контексті містично-фантастичного хронотопу.

Монографія Ірини Приліпко є суттєвим внеском у дослідження прозового дискурсу нашого письменства, в ній проаналізовано та всебічно висвітлено один із цікавих і вагомих його пластів – прозу про духовенство, у якій репрезентовані важливі аспекти духовного, релігійного, культурного, суспільно-політичного буття українського народу. Все це вказує на теоретичне і практичне значення рецензованої монографії, яка буде цікавою тим, хто не байдужий до проблем розвитку й поетики української прози, особливостей репрезентації церкви, священника, релігії в літературі.

*Рецензія надійшла до редколегії 03.04.2015 р.*

# АРХІВИ. ПУБЛІКАЦІЇ

---

УДК 821.161.2'01.09

**Л. В. ЙОЛКІНА**

м. Київ

l\_yolkina@ukr.net

## РОЛЬ В. ПЕРЕТЦА У ФОРМУВАННІ Й ФУНКЦІОНУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ ст.

*У статті на основі архівних матеріалів схарактеризовано позиції Володимира Перетца щодо формування наукових закладів в Україні в період після жовтневого перевороту, проаналізовано участь науковця в роботі Академії наук та окреслено його стосунки з українською науковою елітою.*

*Ключові слова: Українська академія наук, М. Грушевський, В. Перетц, В. Вернадський.*

Після розвалу Російської імперії Україна розпочала державне будівництво одразу на всіх можливих ділянках. Одним із пріоритетних напрямів було створення Академії наук. У цьому процесі певну роль відіграв Володимир Перетц.

Мета нашої статті полягає у розгляді на основі епістолярію внеску В. Перетца у створення й роботу Української Академії наук та його співпраці з М. Грушевським, В. Вернадським, С. Єфремовим та А. Кримським.

Не всі учені Росії однаково сприйняли національно-визвольні потуги українського народу. Так, О. Шахматов припинив спілкування з М. Грушевським, коли той активно поринув у політичну боротьбу України. Дещо іншу позицію мав В. Перетц, який певним чином доклався до ідеї творення Академії наук в Україні. Ця ідея витала в наукових колах ще з 1913 року, про що свідчить лист В. Перетца до О. Шахматова від 22 травня 1919 року: «Ви знаєте, що ідея ця росла з 1913 р. Авторами були ми з Мих[айлом] Серг[ійовичем] Гр[ушевським]» (Тут і далі переклад наш – Л. Й.) [1, 337].

У 1919 році існувало два погляди на шляхи розвитку наукової інституції: В. Вернадський розглядав як наріжний камінь об'єднання наукових сил навколо українського будівництва, але у своєрідній єдності з російською культурою, яку не сприймав як чужу; натомість М. Грушевський вважав за необхідне порвати

з російською науковою традицією, аби створити українське незалежне товариство, прагнучи, щоб Академія носила національний характер.

Становлення Академії наук в Україні жваво обговорювалося й у російських наукових колах. 24 березня 1919 року В. Перетц повідомив О. Шахматову про небажання балотуватися до складу Київської Академії Наук, бо він не збирається переселятися до Києва, а лише планує здійснювати 2–3-місячні поїздки щороку. Листування засвідчує, що О. Шахматов дещо не зрозумів пояснень причин відмови В. Перетца, він уважав, що науковець керувався політичними поглядами, зокрема зростанням в Україні нелюбові до великоросів через засилля більшовизму. Але питання створення українського наукового закладу продовжувало хвилювати В. Перетца, тому 22 травня 1919 року в листі до О. Шахматова він говорить про свою причетність до формування Академії наук в Україні: «Минулого травня я направив до Академії свій проект, облаштований відповідними лабораторіями й семінаріями для розробки науки в усіх (гуманітарн[их] і навіть природничих) галузях знань» [1, 337]. Своє небажання входити в Академію Наук учений чітко вмотивовує. Зазвичай стриманий та врівноважений у листуванні він у цій ситуації проявляє роздратованість і незадоволення. Так, особливе несприйняття викликали у В. Перетца окремі параграфи Статуту,

зокрема § 21, 62, які регламентували мову публікацій праць у виданнях Академії: «Місяць тому отримую пропозицію балотуватися, а через тиждень – умови: 1) Друкуватися можна українською мовою та будь-якою європейською... окрім великоруського! 2) Необхідно присягнути на вірність українській державі (і це мені, «чужоземцю!») 3) Виявляється, що кафедри історії літератури – обидві зайняті, і мене будуть обирати... на українську мову! Я пишу українською без значних помилок, що й довів, миттєво накатавши їм досить тверду відповідь. Але бути представником укр[аїнської] мови в Укр[аїнській] Академії – це з моєї позиції було б нахабством» [1, 337–337 об.]. Цю позицію керівництва Академії В. Перетц розглядав як «вузький шовінізм». Хвилювало науковця й те, що він має певну відповідальність перед «Петр[оградом], Рос[сійською] Акад[емією]» [1, 337 об.]. Науковцю важко було зрозуміти й об'єктивно оцінити намагання членів Академії захистити українську науку від російського шовінізму, тому завершальний акорд його листа пролунав як репліка ображеного й приниженого: «Так завершилась моя причетність до Укр[аїнської] Ак[адемії] Н[аук], яку я творив без пп Багаліїв і Яворницьких та інших укр[аїнських] чорносо-тенців-націоналістів...» [1, 337 об.].

Ще в молоді роки В. Перетц тривалий час професорував в університеті Св. Володимира в Києві, був членом редколегії журналу «Україна», заснованого Грушевським у 1913 році. На українофільські погляди науковця ще тоді звертали увагу його російські колеги, про що свідчить переписка О. Шахматова та В. Істріна у 1914 році. Більшість російських колег не підтримувала позиції Перетца в українському питанні. Тож його слова можемо сприймати швидше як своєрідний вираз образи, ніж позицію щодо українства. Українська інтелектуальна еліта досить прихильно ставилася до В. Перетца, тому пішла на деякі поступки й науковець прийняв обрання до складу Української Академії Наук. Так В. Перетц став членом двох академій – ВУАН та АН СРСР. Це, очевидно, надихнуло вченого і 21 серпня 1924 року він сповіщає В. Істріну (на той час головуєчому у Відділенні російської мови й словесності): «Зустріли мене дуже приязно, й одразу направили на роботу: відгуки про кур-

си Української давньої літератури Грушевського і Возняка, які тут наявні. Є надія, що наш чл[ен]-кор[еспондент] – Вол[одимир] Мих[айлович] Гнатюк переселиться в Росію, – його Укр[аїнська] Ак[адемія] обрала д[ійсним] членом з укр[аїнської] етнографії, замість покійного Сумцова» [3, 64–64 об.].

Те, що В. Перетц з 1914 року мешкав і Петербурзі, не зменшило його уваги в дослідницькій роботі до українознавчої тематики. У 1919 році він там заснував Наукове товариство прихильників української історії, письменства та мови, яке 25 грудня 1921 року перетворилося на Наукове товариство дослідників української історії, письменства та мови, задекларувавши тим самим пріоритети в напрямках своєї діяльності. Серед його учасників були В. Вернадський, Б. Срезневський, учень В. Перетца Д. Абрамович та інші. Про це сам учений повідомляв листі до А. Кримського. В. Перетц, як своєрідний резидент ВУАН в Петрограді, допомагав А. Кримському в іншій його роботі в межах академії, оскільки останній крім науково-організаційного напрямку, опікувався також формуванням фондів Наукової бібліотеки ВУАН.

У 1924 році з еміграції повернувся М. Грушевський, обраний дійсним членом ВУАН ще в грудні 1923 року. У листі до Істріна Перетц висловлював позитивне ставлення до діяльності історика: «Грушевський розпочав справу серйозно і вже скоро вийде 1-ший № його “України”. Журнал буде науковим, подібно до наших Известий, якщо у Вас є що-небудь з домонгольського періоду – на кшталт Ваших зауважень на Шахматова – давайте, надрукують радо, аби стаття не перевищувала 2 аркуші (тобто, щоб її можна було подати в одному №, без переносу в наступний)» [3, 64–64 об.].

Зверхність Академії наук СРСР як прямої спадкоємиці Російської Академії наук та упосліджене ставлення до національних академій обурювали В. Перетца. У листі від 2 серпня 1925 року до М. Сперанського він висловив своє незадоволення позицією АН СРСР щодо українських учених: «Лободу я з великими труднощами провів у чл[ени]-кор[еспонденти], Грушевського тепер Платонов не міг провести в чл[ени]-кор[еспонденти], бо “не зустрів співчуття”» [2, 68 об.]. Було кілька спроб висунення М. Грушевського в АН СРСР, які

знали фіаско. Так, В. Перетц 18 листопада 1925 року сповістив Соболевському про результати голосування, дещо саркастично висловлюючись про ситуацію, що склалася під час виборів. А в листі до Сперанського від 13 січня 1926 року звучить відверта образа, До речі, саме з цього листа ми дізнаємося, що кандидатуру національно зорієнтованого М. Грушевського висували саме В. Перетц та мовознавець Ю. Карський.

Історики В. Пристайко і Ю. Шаповал, вивчаючи матеріали органів держбезпеки зафіксували, що в Академії наук було два угруповання, які між собою ворогували зокрема на політичному ґрунті. З одного боку фігурує М. Грушевський, з іншого – С. Єфремов та А. Кримський. Внутрішня боротьба змусила В. Перетца, який намагався примирити обидві сторони, змінити своє ставлення до М. Грушевського. В. Перетц був упевнений, що ці тертя використає влада з метою зміни структури й наповненості Академії, що в подальшому й призведе до її краху як дійсно національної наукової інституції. Тому вчений підтримував позицію керівництва української академії, співпрацюючи з ним. Ще на початку 1926 року темою листування А. Кримського та В. Перетца стали роботи відомого російського й українського вченого-філолога, історика українського театру, тодішнього керівника Ніжинської науково-дослідної кафедри історії культури і мови В. Резанова, який видав тоді два із шести запланованих томів дослідження «Драма українська», і В. Перетц просив Неодмінного Секретаря ВУАН надіслати їх йому для ознайомлення й рецензування. Ця рецензія була потрібна для обрання В. Резанова позаштатним академіком ВУАН. У другій половині березня – на початку квітня 1926 р. відповідне подання для погодження на засіданні І (історико-філологічного) Відділу ВУАН зробили академіки А. Кримський, С. Єфремов і А. Лобода. Але рішенням відділу 22 квітня 1926 року кандидатуру В. Резанова відхилили як «ненаукову». Основним «опонентом» на засіданні був М. Грушевський. Очевидно, В. Резанов став жертвою академічних чвар. Рецензія В. Перетца ж дещо затрималася: вона була опублікована аж наприкінці року в «Известиях Отделения русского языка и словесности» РАН, за що її автор щиро перепрошував у А. Кримського.

М. Грушевський, очевидно, мав образу на В. Перетца за прихильне ставлення останнього до його опонентів. Так, російський учений у 1928 році в листах до Сперанського пише про те, що дочка М. Грушевського Катерина не подарувала йому примірник своєї книги, і припускає, що «... старий Михайло лютий на мене, бо я не схвалюю його нові кляузи» [2, 184–184 об.].

До 1928 р. В. Перетц був єдиним «іногороднім» академіком ВУАН, очолював одну з академічних комісій у структурі І (історико-філологічного) Відділу і був у штаті та отримував зарплату. За допомогою В. Перетца в 1926–1929 роках Кабінет арабо-іранської філології збагатився кількома цінними перськими й арабськими манускриптами XVI–XVIII ст.

Радянське керівництво намагалось максимально скористатися конфліктом, тому в розпалюванні ворожнечі використовували й групу секретних співробітників органів ГПУ. У своєрідних звітах зазначається, що за вказівкою Окружного комітету Л. Левицький не радив М. Грушевському миритися з С. Єфремовим і А. Кримським. Але в М. Грушевського вистачило мудрості не дослухатись цієї поради, тому конфлікт поступово затихав.

У документах органів держбезпеки згадується і постать Володимира Перетца як людини, яка доклала багато зусиль до припинення конфлікту й примирення ворогуючих сторін. Щоби примирити сторони, В. Перетц навіть намагався провести обрання М. Грушевського в члени АН СРСР, аби той переїхав в Ленінград. Це свідчить, що російський науковець усіяко прагнув зберегти українську Академію, чим і здобув собі нелюбов радянських владних структур. М. Грушевський, очевидно зрозумів гру В. Перетца, тому відверто уникав зустрічей з ним.

На думку В. Перетца, саме діяльність М. Грушевського сприяла проведенню перевірки у ВУАН, тому він найбільше боявся, що саме ця людина в подальшому очолить академію. Цю думку він висловлює в листі до Б. Ляпунова від 23 січня: «Тут (у ВУАН. — Л. Й.) питання про кандидатів дещо посунулося через „ревізію“ Академії, що провадиться в інший спосіб, ніж це було в нас. Тут щось [подібне] до допиту в дільниці, тон у ставленні до членів президії вкрай непристойний. Ревізію здійснює особа, яка й близько не розуміє за-

дач наукового закладу. Природно, що це нервує всіх» [4, 8-8об.].

Поведінка Перетца не подобалась начальнику секретного відділу ГПУ УРСР. У своїй доповіді від 14 лютого 1928 року він чітко наголошував, що В. Перетц є прибічником С. Єфремова й А. Кримського. Коли ж примирення через активні дії влади так і не відбулося В. Перетц почав відкрито звинувачувати в продовженні конфлікту М. Грушевського. У листі від 18 березня до Сперанського він писав: «“Тучею взидоша” в Академії кляузи Грушевського. Навіть боляче думати, як такий великий учений може вести таку деструктивну роботу» [2, 189 об.].

У наступному листі до Сперанського лунає глибоке розчарування в Грушевському: «Ну, й накаламутив М. Гр[ушевський]! Відкрилося його листування з... Ряпп[о] (ком[ісія] з освіти) у справах Ак[адемії] н[аук]. Це таке ж, очевидно, яскраве, як і його листи до Ольд[енбурга], в[еликого] кн[язя] К[онстянтина] К[онстянтиновича]... Сумно на старості років упевнитися, що ще одна примара розвіяна, і замість такого собі “героя” – виявляється дрібний інтриган» [2, 192–192 об.]. Цікаво, що тут Перетц повернувся аж до 1914 року, чим, мабуть намагався для себе в повноті розкрити постать українського вченого зі світовим ім'ям. Про принизливий статус М. Грушевського повідомляє він і Соболевському.

Зауважимо, що В. Перетц завжди залишався справжнім науковцем, тому не принижувався до помсти, а високо оцінив у рецензії працю Катерини Грушевської «Думи», яку свого часу дочка видатного науковця не подарувала російському ученому. Грунтовна рецензія на цю працю складає понад п'ятдесят журнальних сторінок, містить як схвальні оцінки, так і слушні зауваження.

У ході підготовки до виборів органами ГПУ опрацьовувалась уся інформація, яка стосувалась кандидатів на посаду очільника ВУАН, зокрема й інформацію яка виходила від В. Перетца й стосувалась проблем ще царських часів. Намагання В. Перетца примирити сторони не тільки не увінчались успіхом, а й призвели до того, що він став об'єктом переслідування.

Листування цього періоду дещо розкриває світоглядні позиції науковця, які часто-густо виявлялись залежними від життєвих ситуа-

цій, у які він потрапляв. Так, у листі до Сперанського від 12 серпня 1928 року В. Перетц говорить про світобачення свого учня: «Білецький не належить до складу “безумних” українців і взагалі людина ділова й на авантюри й шовінізм не здатний. Думаю, що й на інтриги, притаманні галичанам» [2, 211]. Ці судження народжуються у зв'язку з появою нападів у його бік зі сторінок часопису «Діло», про що він і повідомляє Сперанському в тому ж листі: «У “Діло” (йдеться про №№18, 19, 20 травня 1928 року – Л.Й.) у Львові – Груш[евський] під псевд[онімом] “Лівобічний” і К. І. Студинський навалилися на Укр[аїнську] Ак[адемію] зі звинуваченням – за... бездію, безплідність і за недостатній “патріотизм”: мало, бачите, в УАН українських учених. І мене, між іншим, шарпнули. Єфремов дав сильну відповідь обом – за брехню і за шовінізм» [2, 211]. Те, що під псевдонімом Лівобічний друкувався М. Грушевський, було припущення самого В. Перетца.

Ставлення В. Перетца до М. Грушевського погіршила ситуація, що склалася з Д. Абрамовичем, який відбував покарання на Соловках. «У відділенні – Груш[евський] влаштував скандальчик, а Абрамовичу написав “дуже образливого листа”, як той повідомив мені, і відмовився від його послуг з припиненням авансів! Т[аким] чином, виявляється, що Гр[ушевський] не дозволяє своїм співробітникам навіть гроші підробляти – в академічних Комісіях!» [2, 227]. Така ситуація мала місце насправді: Абрамович був переведений з комісії Перетца, йому тричі виплачувалися аванси з фондів історичної секції та «України» – таку практику провадив Грушевський постійно, поки були кошти. Але, лишень стало відомо про співпрацю Абрамовича з комісією Перетца, Грушевський листовно повідомив ученому, що знімає з себе клопоти про його утримання.

Людські якості М. Грушевського не змінили ставлення В. Перетца до нього як до науковця, тому він не полишав думки про те, що М. Грушевський є достойним кандидатом до Академії наук СРСР.

Увесь цей час В. Перетц не полишає співпрацю з Товариством дослідників української історії, письменства й мови в Ленінграді. У 1926 році це товариство налічувало 31 дійс-

ного члена і 5 членів співробітників і, працюючи спочатку як комісія ВУАН, перетворилося згодом, у 1928 році, на філію ВУАН.

З 1927 року акад. В. Перетц очолив Комісію давнього українського письменства ВУАН, члени якої працювали над складанням бібліографії давнього письменства, розшуком в архівах і бібліотеках пам'яток давньої літератури тощо.

Протягом усього періоду роботи у ВУАН В. Перетц здійснив низку публікацій: «Нові дані до історії школярських братств на Україні» (ЗІФВ, II-III, 1923), «Ще раз дума про Олексія Поповича» (ЗНТШ, тт. 141–143, 1926), «Слово о полку Ігоревім. Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку» (К., 1926), «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII вв.» (Сб. ОРЯиСЛ, т. 101, № 2, 1926), «К изучению "Слова о полку Игореве"» (Л., 1926), «Работы по русской и украинской литературе Академии Наук за десять лет – 1917–1927» (Л., 1927), «Ще одна вірша про Гетьмана Мазепу» (у Зб. на пошану акад. Д. Й. Багалія, К., 1927), «До питання про літературні джерела давнього українського літопису» (у Зб. на пош. Акад. М. С. Грушевського, т. II, К., 1928) тощо. У цих працях В. Перетц дотримувався панівної в українській науці й суперечної офіційним радянським настановам тези про українськість пам'яток і літературних традицій княжого Києва, активно виступав проти втручання партійних і державних зверхників у справи науки.

L. YOLKINA  
Kyiv

#### THE ROLE OF V. PERETZ IN THE FORMATION AND FUNCTIONING OF ACADEMY OF SCIENCE OF UKRAINE AT THE FIRST DECADES OF TWENTIETH CENTURY

*In the article the author describes the position of Vladimir Peretz on forming scientific institutions in Ukraine in the aftermath of the October revolution, analyzes the participation of scientists in the Academy of Sciences and outlines his relations with Ukrainian scientific elite.*

*Key words:* Academy of Sciences of Ukraine, M. Hrushevsky, V. Peretz, V. Vernadsky.

Л. В. ЁЛКИНА  
г. Киев

#### РОЛЬ В. ПЕРЕТЦА В ФОРМИРОВАНИИ И ФУНКЦИОНИРОВАНИИ УКРАИНСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ ХХ в.

*В статье на базе архивных материалов охарактеризовано позиции Владимира Перетца относительно формирования научных институций в Украине в период после октябрьского переворота, проанализировано участие ученого в работе Академии наук та начертано его отношения с украинской научной элитой.*

*К л ю ч е в ы е с л о в а:* Украинская академия наук, М. Грушевский, В. Перетц, В. Вернадский.

Отже, епістолярна спадщина В. Перетца засвідчує глибоку прихильність академіка до української справи, його відданість українській науці й велику прихильність до української наукової еліти. Бачимо й те, що науковець не був пасивним спостерігачем у справі формування Академії наук в Україні, прагнув відмежувати її від впливу партійно-державних чинників, за що в подальшому й поплатився, потрапивши в заслання.

#### Список використаних джерел

1. Петербургский филиал архива Российской Академии Наук (ПФА РАН), г. Санкт-Петербург. Ф. 134. Фонд А.А. Шахматова. — Оп. 3. — Дело 1140. Письма В. Перетца А. Шахматову от 22 мая 1919 года, Л. 337—337 об.
2. Петербургский филиал архива Российской Академии Наук, г. Санкт-Петербург. Ф. 172. Фонд М. Н. Сперанского. — Оп. 1. — Д. 226. Письма В. Н. Перетца. — Л. 68—227 об.
3. Петербургский филиал архива Российской Академии Наук, г. Санкт-Петербург. Ф. 332. Фонд В. М. Истрина. Оп. 2. — Д. 118. Письма В. Н. Перетца В. М. Истрину. — Л. 64—64 об.
4. Петербургский филиал архива Российской Академии Наук, г. Санкт-Петербург. Ф. 752. Фонд Б. М. Ляпунова. — Оп. 2. — Д. 241. Письма В. Н. Перетца. — Л. 8—8 об.
5. Пристайко В. І. Михайло Грушевський і ГПУ-НКВД [Текст] : трагічне десятиліття: 1924–1934 / В. І. Пристайко, Ю. І. Шаповал ; відп. ред. І. Льєнко; НАН України, Укр. іст. т-во. — К. : Україна, 1996. — 335 с.
6. Робинсон М. А. М. С. Грушевский и русская академическая элита / [Электронный ресурс] / М. А. Робинсон. — Режим доступа : <http://aej.org.ua/history/1457.html>.
7. Сохань П. С. М. С. Грушевський і Academia. Ідея, змагання, діяльність / П. С. Сохань, В. І. Ульяновський, С. М. Кіржаєв. — К. : Інститут української археографії АН України, 1993. — 322 с.
8. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941) : Стан і статус // Ю. Шевельов. — Чернівці : Рута, 1998. — 212 с.

Матеріали надійшли до редколегії 12.04.2015 р.

УДК 821.161.2 Чендей І.

**С. С. КІРАЛЬ**

м. Київ

lingvo\_dek@ukr.net

## «...МОЯ ЛЮБОВ ДО ЗАКАРПАТТЯ НЕ ЗАВАЖАЄ МЕНІ ЛЮБИТИ ВСІЄЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЗЕМЛІ...»: ЛИСТИ І. ЧЕНДЕЯ ДО К. ВОЛИНСЬКОГО

*Увазі читача пропонується друга стаття із циклу статей «Київські стежки Івана Чендея», у якій автор знайомить дослідників з листами письменника до відомого літературознавця та критика К. П. Волинського. У передмові до листів автор коротко охарактеризував окремі факти творчих контактів К. Волинського та І. Чендея, зокрема його роздуми про роль інтелігенції в житті суспільства, значення малої батьківщини у людській долі, про народну творчість як першоджерело у творчості митця.*

*Ключові слова: архів, рецензія, фольклор, інтелігенція, повість, оповідання, коментар.*

Публікація листів І. Чендея до К. Волинського – це наступна стаття авторського проекту «Київські стежки Івана Чендея: архіви та документи» (вип. 4.14(111). – 2014. – С. 230–241), у якій охарактеризовано творчі контакти відомого літературного критика й закарпатського письменника, у тому числі й за матеріалами листування. Головну увагу в першій подачі архівних та неопублікованих матеріалів було зосереджено на творчій історії роману І. Чендея «Птахи полишають гнізда», його критичній рецепції, який побачив світ 1965 року в київському видавництві «Радянський письменник» та був номінований на Шевченківську премію. Листи розкривають потаємну мрію письменника про написання такого твору про Закарпаття, який би «...дістав ... широкого розголосу і значення, збагатив би українську літературу» [2]. Взірцем для І. Чендея були І. Франко, В. Стефаник, М. Черемшина, Лесь Мартович, О. Кобилянська.

У поданих нижче листах, які охоплюють 1964–1986 роки, йдеться також про інші моменти життя й творчості кореспондентів. Оскільки архів І. Чендея ще не передано на державне зберігання, отож не вдалося опрацювати листи К. Волинського, які, зрозуміло, більш повно розкриють їхні творчі взаємини (за умови їх публікації). Тому звертаємо увагу читача на важливі, з нашого погляду, факти творчих контактів І. Чендея та К. Волинського.

У цьому листуванні І. Чендей постає людиною, залюбленою у свій рідний край, свою малу батьківщину, що в контексті сьогодення звучить особливо актуально. Отож, слова письменника «...моя любов до Закарпаття не

заважає мені любити всієї української землі» [2], від якої упродовж століть закарпатців намагалися відірвати різноманітні завойовники, озглавлюють статтю не випадково. І. Чендееві найперше імпонувало те, що К. Волинський уважно «стежив за літературним процесом на Закарпатті», представленого такими талановитими митцями як М. Томчаний, Ф. Потушняк, П. Скунець, П. Мідянка, Д. Кремінь, М. Дочинець, О. Гаврош, Г. Малик та ін. Вони, без перебільшення, стали «окрасою української літератури», про що свого часу мріяв І. Чендей. Тому його твердження, що «Закарпаття – край, створений самою природою для мистецтва», не було перебільшенням. До того ж, І. Чендееві боліло й те, що в силу історичних обставин кращі сини рідного краю нерідко «... подавалися у світ і там знаходили застосування» (на жаль, ці слова актуально звучать й понині!) [2]. На підтвердження сказаного письменник згадує історії життєвих доль М. Балудяньського, першого ректора Петербурзького університету, І. Орлая, академіка Санкт-Петербурзької медико-хірургічної академії, І. Грабаря, народного художника СРСР, історика мистецтва, дійсного члена АН СРСР, автора «Историю русского искусства» в 6-ти томах, Г. Гуца, українського історика, філолога, етнографа, фольклориста та медика, одного з основоположників слов'янознавства в Україні та Росії, М. Мункачі, угорського живописця німецького походження, зачинателя і творця угорського реалістичного живопису, народженого в Мукачеві. У цьому контексті варто навести слова відомого українського літературознавця Ю. Барабаша, який відвідав Закар-



паття у 80-х роках ХХ ст., і майже через 30 років розповів про це так: «Закарпаття живе у моїй пам'яті образами давніх друзів і «чичероне» по краю: лісника з Воловця Федора Івановича та ужгородської приятельки нашої родини Ірини Петрівни Тимченко. І ще творами чудових представників знаменитої в Європі закарпатської школи пейзажу: Йосипа Бокшая, Федора Манайла, Антона Кашшая. І згадкою про зустрічі з двома останніми» [1].

Подані тут листи І. Чендея характеризують його (а таким він був насправді не лише у творчості, а й у житті, за що не раз був несправедливо критикований) як людину відверту й щиро у своїх переконаннях, у ставленні до тих процесів, які відбувалися на Закарпатті за радянських часів. На підставі щоденникових записів, листів та інших розшуканих нами архівних матеріалах можна стверджувати, що у душі І. Чендея йшло постійне протиборство між, на перший погляд, «правильними» гаслами тогочасної ідеологічної системи та конкретними реаліями, тими змінами, здебільшого «неправильними», що відбувалися у культурно-духовному просторі не лише Закарпаття, а й України загалом.

Насправді, йому, синові із багатодітної родини простого селянина (і це треба визнати як позитив!), «радянський час відкрив ... великі можливості до творчості». Це підтверджують до певної міри й спогади вдови К. Волинського, Валентини Яківни. Одного разу вони побували в с. Дубове, де мешкали його батьки. Особливо запам'ятався батько І. Чендея, вразили його натружені руки, які набували якоїсь незвичайності, коли клав їх на дубовий стіл під час розмови із гостями. Пані Валентина згадує й про те, що оселя батьків письменника не вирізнялась якимсь багатством, жили вони досить скромно, хоча недруги митця розпускали плітки про Чендея-«куркуля». Однак він ніколи не сприймав денаціоналізації, подвійної моралі, руйнування віками вироблених народних звичаїв, норм людського співжиття, що відбувалося у ті ж часи.

Варто наголосити й на тому важливому моменті, що у листах, щоденникових записах письменник неодноразово висловлює у різних варіаціях свої духовні й творчі максими, чимало із яких не застаріли, а навпаки – звучали ще сильніше й гостріше в контексті

останніх подій в Україні, а деякі із них, на превеликий жаль, стали пророчими. Так, наприклад, побувавши 11–12 лютого 1987 року на Всеукраїнському установчому віче Товариства української мови імені Тараса Шевченка у Києві, із захопленням писав, що ця подія в історії натовді ще Радянської України «не просто знаменита, а велика», оскільки «на магістралі діяння в ім'я пробудження свідомості виступила найкраща частина високоодухотвореної і чуттям високого обов'язку наповнена інтелігенція», вічно гнана, зневажена тоталітарною радянською системою, яка не допускала її до формування «громадсько-суспільної думки». Мав рацію І.Чендей, що саме національно свідомою інтелігенцією, «інтелігенцією в широкому розумінні слова» (тобто, не лише письменники), була насправді, як показує світова історія, «рушійною силою» суспільства [3].

І.Чендей вважав Закарпаття тим чарівним кутком України, де «не можна не співати, не творити», бо для нього і Закарпаття, і Україна були «найпрекраснішою, найбагатшою, найпісеннішою землею на всьому світі». Він, розраховуючи на повну довіру свого адресата, фактично зізнається у своєму істинному патріотизмі, який у той час іменувався так званим українським буржуазним націоналізмом, й у чому його звинувачували горе-критики роману «Птахи полишають гнізда» та інших творів. Та попри те письменник незрадливо беріг у душі батьківський заповіт, що «любов до Батьківщини починається з того гнізда, звідки ти вилетів у світ, з того неба, яке першим послало тобі сонячний промінь... з того луку, який першим розквітнув для тебе польовими чічками і обмив босі ноги срібними росами...». Його щира сповідь у листі до К. Волинського раптово обривається, що позначено відповідно трьома крапками, адже митець добре розумів: у своїх розмислах він вийшов за межі «дозволеного», «забрів далеко...», а хлопці у білих комірцях були дуже пильними.... читали листи навіть на відстані! [2].

І.Чендея завжди вражав брак естетичного чуття, несмак, який був непритаманний народній культурі й приходив у життя його земляків у вигляді різного роду листівок з котами, зайцями і папугами, «розмальованими в дикі кольори», і «атлетів для незадоволених фізично жінок», – і вся ця «бридота» проника-

ла якимись «неузаконеними, зате існуючими каналами», плила «з чорного ходу» (можна лише уявити, як би реагував письменник на сучасну інтернетівську «бридоту»!). Він намагався збагнути (про це йдеться і в романі «Птахи полишають гнізда»), як це могло статися навіть із його рідним братом Миколою, «смаки і естетичний світ» якого формувалися «вишивкою, коломишкою, грою на сопілці і трембіті, танцем народним на весіллі»; та служба в радянській армії «приліпилася до нього» таким несподіваним руйнуванням цього естетичного світу, здавалось би, вивіреного упродовж багатьох століть народним буттям. Його лякало оте «наносне», фальшиве, «допик

той несмак», який не прикрашає людину як таку, а тому й намагався художнім словом боротися «за культуру і красу», основу на високих духовних ідеалах. Ту красу, яку взяв із собою у світ із рідної його серцю Верховини, до якої у кожного, хто побував там хоча б один раз, небезпідставно твердив письменник, «народжувалася велика любов». І та любов Івана Чендея була настільки глибокою, що він сумнівався не лише у собі, а й у інших митцях, хто брався писати про Верховину, адже для справжнього відтворення всієї її неповторності, заявляв він, «у нас ще не вистачає таланту, вміння, аби показати її на весь зріст величі і краси».

### S. KIRAL'

Kyiv

#### «...MY LOVE FOR TRANSCARPATHIA DOESN'T STAND IN THE WAY OF LOVING THE WHOLE UKRAINIAN LAND...»: I. CHENDEY'S LETTERS TO K. VOLYN'S'KYI

*The reader is offered the second article from a series of articles «Kyivan paths of Ivan Chendey» in which the author introduces the researchers with the writer's letters to the prominent literary scholar and critic K. P. Volyn's'kyi. In the preface to the letters the author has briefly characterized the separate facts of artistic contacts of K. Volyn's'kyi and I. Chendey, particularly his thoughts on the role of the intellectuals in social life, the meaning of a small motherland in human's destiny, about folk art as an original source in the artist's work.*

*Key words: archive, review, folklore, the intellectuals, novel, story, comment.*

### С. С. КИРАЛЬ

г. Киев

#### «... МОЯ ЛЮБОВЬ К ЗАКАРПАТЬЮ НЕ МЕШАЕТ МНЕ ЛЮБИТЬ ВСЮ УКРАИНСКУЮ ЗЕМЛЮ: ПИСЬМА И. ЧЕНДЕЯ К К. ВОЛЫНСКОМУ

*Вниманию читателя предлагается вторая статья из цикла статей «Киевские тропы Ивана Чендея», в которой автор знакомит исследователей с письмами писателя к известному литературоведу и критику К. П. Волинскому. В предисловии к листам автор коротко охарактеризовал отдельные факты творческих контактов К. Волинского и И. Чендея, в частности его высказывания о роли интеллигенции в жизни общества, значения малой родины в человеческой судьбе, о народном творчестве как первоисточнике в творчестве художника.*

*Ключевые слова: архив, рецензия, повесть, фольклор, интеллигенция, рассказ, комментарий.*

#### Список використаних джерел

1. Барабаш Ю. «Мої зв'язки з Україною – то єдина кровоносна система...»: Перебираючи старі фотографії з Юрієм Барабашем : [Інтерв'ю зап. В. Панченко] / Юрій Барабаш // Тиждень. — 2014. — № 34 (354). — 21 серп.
2. Чендей І. Листи до К. П. Волинського : 1964–1986 рр. / Іван Чендей // Приватний архів К. П. Волинського, м. Київ. У квадратних дужках вказуємо номер листа.
3. Чендей І. Щоденникові записи : 1953–1995 рр. / Іван Чендей // Архів І. Чендея, м. Ужгород.

#### № 1

Дорогий Костянтин Петровичу!

Пригадаймо ж повіті сердечністю і теплом зустрічей колишні дні і знову скажимо один одному добре слово!

Оце вчора сам, власноручно поніс на пошту свого роману і відправив в золотий град Київ, довіряючись Вашим чулим і благодатним рукам, Вашому гарячому і пристрасному серцю... мушу вчасно зупинитися, щоб не наговорити ще казна-що та й аби не впасти і просто не вдарити чолом.

Коротко кажучи: написав я роман «Птахи покидають гніздо», подав я його «Держлітвидаву», а там змінився, кажуть, «прохвіль», та й прийшов я після цього до своїх видавців. Відкрилася мені реальна можливість випустити роман у світ ще цього року, а зцею можливістю – нова дорога для другої книги роману, за котру треба буде братися. Тим часом, поки-

рішалось і утрясалось, я дав почитати рукопис людям (маю 12 перших читачів, серед яких і Балла – поет, Кречко – народний артист, головний диригент Закарпатського хору, Ігнатович – колишній режисер нашого театру, засл[ужений]арт[ист] УРСР, людина тямуча, Лінтур, Вовчок і т. д.). Тайминув час, рукопис уже полежав, я й міг би взятися за роботу над ним, щоб готувати вже до подання у видавництво остаточно. Але ще хотів би почути Ваше слово – саме Ваше. Знаю, як пильно стежите за літературним процесом на Закарпатті, на Україні в цілому, знаю і ту прихильність, яка у Вас була до моєї роботи скромної і непомітної. Ото ж, випускаючи корабля на великі води (хотів би випустити!), просив би Вас сказати про цього корабля своє тямуче слово. Переді мною тижні наполегливої роботи, от я би скористався цим словом, а для видавців воно було б семафором, що відкривав би роману путь до верстата, потім до читача.

Книгу я задумав велику. Зараз мною закінчено першу [*«Перший роман» виправлено на «першу».* – С. К.] – «Птахи покидають гніздо», тут же сидатиму за другу [*закр. «книгу».* – С. К.] – «Нова днина» (умовна назва), коли це буде готово, то й думаю об'єднати їх спільною назвою – «Зелена Верховина».

Пишучи роман, хотів багато, а що поталанило – посудите самі. Допрацьовуючи роман, зверну увагу на молодь, аби дати їй більше навантаження. Маю вельми багато цікавих думок – сцен, подій, дії, – сподіваюся, що вони доповнять зроблене і вирівняють щоглу (корабель дещо накренив), крім того переді мною друга книга, в якій нове стане на зріст, випростається од вантажу і піде вперед.

Було б непогано (сам був би Вам щиро вдячний), коли б Ви не посоромилися робити побіжні помітки, читаючи роман для рецензії, якими я згодом міг би скористатися, працюючи над рукописом. Радий буду на кожну пораду, висловлену не лише в рецензії офіційній, але і в окремому листі.

Рукопис роману прошу вислати на моє прізвище, а ще краще буде, коли Ви його і вислати небудете з Києва. Приїду, сам заберу – не завдавайте собі поштою клопоту. Хіба що помітки будете робити на полях.

Найстрашніше було б для мене, коли б Ви за відсутністю часу відмовилися рецензувати

рукопис. Отож, будьте милостиві, знайдіть трохи того часу, щоб зробити справу. На [*«на мене у Вас» виправлено на «на Вас у мене».* – С. К.]. Вас у мене велика надія, найкращі сподівання.

Що Вам ще написати? При зустрічі багато розповім. Не знаю коли, але десь втравні гадаю бути в Києві. Отоді і розшукаю Вас.

Строки рецензування хай Вас не лякають. Думаю, що одного місяця досить буде, а коли трохи затягнете, не страшно. Тим часом я буду робити те, що бачу зараз і сам – шліфувати мову, дописувати деякі сцени. Потім прилучаться і Ваші побажання, та й справа піде на повний хід.

Щиро вітайте від мене дружину, яка була вельми доброю і гостинною в той вечір, коли був у Вас з В. Попом.

Сердечно тисну руку і бажаю терпіння, витримки при нудній роботі, що Вас чекає за [*«при читанні» виправлено «за читанням».* – С. К.]. читанням роману.

Щиро Ваш І. Чендей

Ужгород, 11 квітня 1964 р.

## № 2

Дорогий Костянтин Петровичу!

Ви навіть уявити собі не можете, яку велику радість приніс мені лист од Вас. Я довго сидів наодинці і думав. Я поглядав на довкіл зеленіючу, квітучу молоду весняну природу, і на серці було так добре, так тривожно. Я радів, що у мене є сердечні друзі, що вони чекають, сподіваються і вірять. Я не раз в житті відчував гостру потребу в доброму слові підтримки і дружби, бо життя моє видалося крутим і добре приправленим гіркотою змалку, воно чимало дало мені і того, що зветься бідою. Та я ніколи не був один. Доля судила мені добрих друзів, котрі завжди були близько, на пораді, на допомі. Ті друзі, на жаль, є і такі, з котрими більше ніколи не зустрінуся, їх уже немає в живих – завжди в моєму серці, моя любов до них завжди гаряча і велика. Зараз я знову відчув близького друга і щиро дякую Вам за добре слово.

... Не легко відчувати обов'язок, який лежить на тобі тоді, коли знаєш не тільки те, що віддав себе в житті мистецтву, але й тоді, коли вже ступив перші кроки і дістав за них

похвалу. Мені здається, що набагато легше людям без можливостей писати від природи, ніж тим, кому природа-матінка уділила крихту «божественного дару», хто свідомо віддавався творчості назавжди. Я обертаюся в колі літераторів – нехай у нашому обласному, невеликому, дещо провінційному за способом думання, поводження, – маю змогу спостерігати різні натури. Серед людей талановитих я завжди бачив [закр. «тут же». – С. К.] людей добрих по натурі, щирих, в момент інтриг дещо навіть безпорадних. І я [закр. «тут же». – С. К.] також бачив людей без будь-яких здібностей створювати прекрасне, думати по-світлому, радісно, хвилюватися. Ці, другі, володіли неабиякими здібностями інтриганів, зависників-шкідників, вправлялися на вмінні обливати зливою брехні, підозри, сумніву тих, хто насправді міг зробити щось корисне, гарне. Життя, звичайно, рано чи пізно таких ставило, ставить, і ще поставить на своє місце, але скільки вони випивають дорогоцінної крові, скільки вони чинять шкоди! При зустрічі я відкриваю Вам широко свою душу і розповім чимало такого, над чим ми разом з Вами задумуємося, поміркуємо, можливо, трохи й посумуємо. На жаль, досі я не мав широкої змоги поділитися з Вами і тим прекрасним, що маю, що складає мою радість і зміст життя, і тим, чого я звідував і як літератор, і як керівник відділення СПУ у свій час. Та й не тільки у свій час...

І все ж, найбільшу радість і найбільший смисл життя я відчував тоді, коли писав. І зараз уже ні на один день не мислю себе без літератури, якій [віддав] усе моє життя, до останнього подиху.

У нас, на Закарпатті, досі не було письменника, який би створив такий роман, таку повість, поему, драматургічний твір, який цілому світу, чи бодай Європі, показав би Закарпаття на весь його великий і чарівний зріст, з багатством душі людей, з деякою незвичайністю звичаїв. А головне – показав би закарпатців такими, якими вони були, якими вони є – безмежно щирими і довірливими, творчими своїм духом, працьовитими, багатими у фантазії, мудрими... Роки, що минули до визволення і возз'єднання, не висунули жодного письменника, який дістав би широкого розголосу і значення, збагатив би українську літературу, як це зробили письменники Західної

України – Стефаник, Мартович, Черемшина, Кобилянська, не кажучи вже про велета Франка. Сталося це збагатьох причин, першою з яких були жорстокі умови іноземної окупації Закарпаття. Нерідко таланти з Закарпатської України подавалися у світ і там знаходили застосування. Так було з першим ректором Петербурзького університету Балудянським, з Іваном Семеновичем (чи Семеном Івановичем) Орлаєм, й Ігорем Грабарем, з Венілином Гуцою, з Мункачієм і багатьма-багатьма ще іншими. Взагалі, це питання нині ясне і сумне, бо воно свідчить і на нашому, на закарпатському прикладі, що умови іноземного гніту, перш за все, згубно позначаються на культурі, не кажучи вже про економіку...

Радянський час відкрив нам великі можливості до творчості. Я вірю, що мине не так і багато літ, коли з Закарпаття вийдуть прекрасні прозаїки, що стануть окрасою української літератури. Вийдуть і прекрасні поети. Передумовою цього є надзвичайно талановита частина українського народу – закарпатці, що мають велику народну творчість; передумовою цього є наш час; врешті передумовою цього є наш край, де не можна не співати, не творити. Закарпаття – край, створений самою природою для [«до» випр. на «для». – С. К.] мистецтва. Наскільки мені відомо, Ви не бували на Закарпатті. Прийміть мого листа, як сердечне запрошення на Закарпаття. Я постараюся в міру можливого показати Вам нашу область, Ви потрапите до нас у полон і вже назавжди серцем і душею залишитесь закарпатцем. Даруйте мені такий великий наголос на Закарпатті, його я роблю тому, бо люблю свою рідну землю, бо проникся її гірким минулим, бо радію за неї нині, бачачи світлу дорогу по розвитку життя в усіх галузях. Врешті, моя любов до Закарпаття не заважає мені любити всієї української землі, що є найпрекраснішою, найбагатшою, найпісненнішою землею на всьому світі. Але я дотримуюся думки: любов до Батьківщини починається з того гнізда, звідки ти вилетів у світ, з того неба, яке першим послало тобі сонячний промінь... з того луку, який першим розквітнув для тебе польовими чічками і обмив босі ноги срібними росами... Взагалі, забрів я далеко...

Метою мого життя є написати твір, який би на велику широчінь показав Закарпаття.

Підготовкою для такого твору була моя робота в жанрі новели, повість «Терен цвіте». Новелу, як жанр, люблю і ніколи не відмовлюся її писати. Маю багато заготовок (мабуть, на кілька книжок), тільки з'ясується справа з романом «Птахи покидають гніздо», візьмуся і одним подихом напишу низку новел для нової книги. Бо вони, новели, вже просяться. Давно я готувався сісти за твір, який у Вас лежить на столі. В роботі зустрів немало труднощів, знаю, що є сторінки вдалі, що більше є сторінок, які не вдалися. Мабуть, перш за все, дав себе знати тут досвід. Вірніше – відсутність досвіду. Великий твір потребує великого вміння будувати, зв'язувати до купи, переплітати. Великий твір потребує великої думки. «Птахи покидають гніздо» – перша книга роману, що має стати широким полотном. Певно, більшою книгою за ту, що вже написана, стане книга друга. В ній і знайдуть місце на повен зріст молоді Пригари. Та вже, певно, є необхідність сказати зараз про них більше, ніж сказано. Я це враховую при дописуванні, доопрацюванні роману. Ви, дорогий Костянтин Петровичу, будьте нещадним, безкомпромісним. Дружба дружбою, а мистецтво мистецтвом. Воно не терпить поступливості, м'якості. Нехай в чомусь наші видавці будуть і запевнені, але будьте таким, яким Ви є завжди, де йдеться про інтереси ВЕЛИКОЇ ЛІТЕРАТУРИ! Будьте не лише критиком, будьте і добрим порадиником. За кожну добру пораду сердечно дякуватиму. Подумайте і над тим, що варто було б дописати, розширити, поглибити, як це зробити? Йдеться про немалу роботу, яка забрала уже великий час, але, гадаю, для цієї роботи можна ще не пожаліти енергії, часу. Готовий працювати до самозабуття і отупіння, бо цього вимагає не тільки діло, але й умови мого життя.

Був би дуже радий, коли б мені поталанило в травні побувати в Києві. Здається, буде проходити Пленум СПУ, присвячений Шевченку, і на тому Пленумі, як члену, прийдеться бути [*«побувати» виправлено на «бути».* – С. К.] і мені. Тоді б ми і зустрілися. Але, звичайно [*закр. «мені».* – С. К.], цікаво було б зустрітись з Вами поза всякими пленумами, як з своїм критиком, порадиником. Поділяю Вашу думку, що жоден лист не замінить живого слова, особистої розмови за дружнім столом. Правда,

зараз знаходжуся в дещо скрутних матеріальних умовах, кожна дорога для мене є накладною, якою б скрутною щодо витрат не була. Але, дорогий Костянтин Петровичу, дивіться сам: коли не було б Пленуму, чи виникла б потреба відразу по прочитанні роману з Вами стрітись, в Києві, дайте знати, приїду! Правда, бодай двох слів чекатиму про перше враження од прочитаного відразу. Ото ж не баріться, прочитавши, якою б думка не була!

Рукопис прошу не висилати. Хіба в тому разі, коли буде багато поміток на полях і виникне потреба саме цим рукописом користуватися при роботі над другим варіантом. Буду в Києві, сам рукопис заберу.

Наговорив я Вам багато, забрав часу багато. Та вже так якось воно буває. Сідаєш за листа, думка за думкою плине, слово за словом. Та й лист виходить довгим, нудним. Даруйте вже, Ви свій чоловік, зрозумієте мене – балакуна.

Ще сердечно здоровлю Вашу дружину, Вам щастя бажаю і доброго настрою, сил і терпіння в роботі. Готовий сам я працювати ще і ще, аби дати людям книгу добру, насажену теплом і більш вправну, якою могла [*слово «може» виправлено на «могла б».* – С. К.] б вийти без тих порад і тої допомоги, якої чекаю саме од Вас. Всі оті «Крючкотворов», «Коптілкін» – прізвиська повикладаю, вони не в дусі роману, залишу тільки ім'я та побатькові. І так буде ясним.

А взагалі, руки тягнуться до праці. Чень судить доля і мені малому, неоковирному щось втнути!

Щиро Ваш І. Чендей

Ужгород, 26 квітня 1964 р.

P.S. Після роману «Зелена Верховина» («Птахи покидають гніздо», «Нова днина») маю на меті написати велике полотно – «Колиска». «Колиска» – мрія і головна мета мого життя. Про неї при розмові! Про неї – особисто [*цей абзац дописано від руки.* – С. К.].

#### КОМЕНТАРІ ТА ПРИМІТКИ

Тут прокоментовано лише ті фактичні події, про які не згадано у першій статті (*Див. : Наук. вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. / гол. ред. В. Д. Будак, гол. ред. сер. О. С. Філатова. — Вип. 4.14(111). — [Серія «Філологічні*

науки [літературознавство]». — Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. — С. 230—241). Про інші факти та події читач може знайти докладну інформацію у коментарях до листів І. Чендея до І. Денисюка та Л. Коваленка. *Див.: Кіраль С. «...Зробити щось корисне для свого рідного народу»: 3 епістолярної спадщини Івана Чендея»* (К., 2013).

У квадратних дужках відтворено пропущені слова та подано коментар до авторських правок.

## № 1

Ужгород, 11 квітня 1964 р.

Публікується вперше за автографом.

... *серед яких і Балла- поет, ...* - йдеться про угорськомовного письменника Ласло Карловича Баллу (23.07.1927–28.10.2010). Член Національної спілки письменників України з 1953 р., член Спілки письменників Угорщини.

... *Кречко - народний артист, ...* - йдеться про талановитого закарпатського композитора, публіциста, педагога та музично-громадського діяча Михайла Михайловича Кречка (05.09.1925–25.02.1996). З 1945 р. художній керівник і диригент Закарпатського народного хору. У 1969 р. його призначено художнім керівником і головним диригентом відомої у світі хорової капели «Думка».

... *Ігнатович - колишній режисер нашого театру, ...* - йдеться про Гната Івановича Ігнатовича (1898–1978), українського актора, режисера, театрального педагога, заслуженого артиста України, автора нарисів історії українського театру на Закарпатті у двох книгах «Від гасниці до рампи» (2008, 2011), що побачили світ в ужгородському видавництві «Ліра».

... *Лінтур, ...* - йдеться про відомого фольклориста та літературознавця Петра Васильовича Лінтура (04.05.1909–03.02.1969), випускника Празького університету, учителя історії та літератури (згодом директора) Хустської гімназії, де свого часу навчався І. Чендей. З 1953 р. працював доцентом Ужгородського ун-ту.

... *Вовчок і т. д. ...* - йдеться про письменника Василя Юрійовича Вовчка (07.08.1933–10.12.2002), щонародився в с. Нижньому Бистрому Хустського р-ну Закарпатської обл.

... *об'єднати їх спільною назвою - «Зелена Верховина».* - Книга з такою назвою побачила світ 1975 року у видавництві «Дніп-

ро», куди ввійшли повість «Терен цвіте», новели й оповідання митця.

... *коли був у Вас з В. Попом.* - йдеться про уродженця Хустщини, відомого літературознавця, критика Василя Степановича Попа (1933–2008).

## № 2

Ужгород, 26 квітня 1964 р.

Публікується вперше за автографом.

... *першим ректором Петербурзького університету Балудянським, ...* - йдеться про Балудянського (Балуг'янського) Михайла Андрійовича (07.10.1876–03.04.1847), ученого-правника, економіста, державного діяча і реформатора освіти.

... *з Іваном Семеновичем (чи Семеном Івановичем) Орлаєм, ...* - йдеться про видатного ученого-медика, освітнього діяча, письменника, доктора медицини, дійсного статського радника, академіка Санкт-Петербурзької медико-хірургічної академії (з 1817 р.) Івана Семеновича Орлая (де Кобро) (1771–1829). Народився на Закарпатті в родині угорських дворян.

... *Ігорем Грабарем, ...* - йдеться про Ігоря Емануїловича Грабаря (25.03.1871–16.05.1960) - видатного маляра, історика мистецтва, реставратора, дійсного члена АН СРСР, автора «Истории русского искусства» (1909–1916) в 6-ти томах. У 1913–1925 рр. обіймав посаду голови Третьяковської галереї. Походив з родини закарпатських українців (син Ольги Грабар). Похований у Москві.

... *з Венелином Гуцою, ...* - йдеться про Юрія Венеліна (справжнє ім'я Георгій Гуца; 22.04.1802–25.09.1839), українського історика, філолога, етнографа, фольклориста та медика, одного з основоположників слов'янознавства в Україні та Росії.

... *з Мункачієм ...* - йдеться про Мігая Мункачі (Mihály Munkácsy, справжнє ім'я Міхаель фон Ліб - Michael von Lieb, 20.02.1844–01.05.1990) - угорського живописця німецького походження, зачинатель і творець угорського реалістичного живопису. Народився в Мукачеві, похований у Німеччині.

... *здоровлю Вашу дружину, ...* - йдеться про дружину Валентину Яківну (08.07.1930), яка походить з родини українського письменника Я. В. Баша (08.08.1908–14.03.1986).

**Після роману «Зелена Верховина»  
(«Птахи покидають гніздо», «Нова днина»)**

... – реалізувати цей творчий задум І. Чендееві в силу певних обставин не вдалося.

... **маю на меті написати велике полотно – «Колиска».** – Йдеться про роман «Скрип колиски», який побачив світ аж 1987 року в ужгородському видавництві «Карпати». Творчу та видавничу долю роману І. Чендей докладно описує у листі від 12.02.1988 року до словацького ученого й приятеля М. Мушинки, який із захопленням (двічі) перечитував цей твір і надіслав авторові роману надзвичайно теплого і щирого листа.

*Докл. див.: Кіраль С. С. «... Зробити щось корисного для свого рідного народу» : з епістолярної спадщини Івана Чендея : Монографія. — К., 2013. — С. 113—114.*

У бібліотеці К. Волинського зберігаються ця збірка І. Чендея з дарчим надписом: *«Дорогий Костянтинне Петровичу! Нехай ця книжка нагадає Вам ще й ще, що писати тяжко! Сам я вважаю Вас співавтором роману прихильним і добрим!*

*Здоров'я Вам щед्रो! Уклін родині!».*

*Матеріали надійшли до редколегії 20.02.2015 р.*

# ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

**АВКСЕНТЬЄВА Галина Андріївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур ДВНЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

**БИКОВА Тетяна Валеріївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**БЛИЧЕНКО Ольга Леонідівна**, доктор наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри загального та російського мовознавства і теорії та історії літератури, професор кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ).

**БОНДАР Людмила Олександрівна**, кандидат філологічних наук, докторант кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**ВІРЧЕНКО Тетяна Ігорівна**, доктор філологічних наук, доцент кафедри інженерної педагогіки та мовної підготовки ДВНЗ «Криворізький національний університет».

**ГАЙДУК Світлана Євгенівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри порівняльної педагогіки та методики викладання іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**ГАРБАР Ірина Олександрівна**, аспірант Київського національного лінгвістичного університету.

**ГОЛУБИШКО Ірина Юріївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**ГОРБОЛІС Лариса Михайлівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

**ГОРБОНОС Ольга В'ячеславівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

**ГУРДУЗ Андрій Іванович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**ДЕМЧИШИНА Марина Германівна**, аспірант кафедри української та світової літератур ДВНЗ «Криворізького національного університету» Криворізького педагогічного інституту.

**ІЛЬКІВ Анна Володимирівна**, кандидат філологічних наук, докторант Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

**ЙОЛКІНА Лариса Віссаріонівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**КЕДИК Вікторія Вікторівна**, студент філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**КІРАЛЬ Сидір Степанович**, доктор філологічних наук, професор кафедри української, англійської, латинської мов Національного університету біоресурсів і природокористування України.

**КЛЕЙМЕНОВА Тетяна В'ячеславівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач



---

---

кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**КОВПІК Світлана Іванівна**, доктор філологічних наук, професор, в. о. завідувача кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

**КОВТОНЮК Наталія Петрівна**, магістрант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**КОЗЛОВ Роман Анатолійович**, доктор філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

**КОЛОМІЄЦЬ Наталія Євгенівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

**КОНОВАЛОВА Марія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету.

**КОРЕНОВСЬКА Ірина Леонідівна**, студент філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**КОРІВЧАК Людмила Денисівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Херсонського державного університету.

**ЛИМАН Дар'я Юріївна**, аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**МХИТАРЯН Ольга Дмитрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**НАСАЛЕВИЧ Тамара Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології і методики викладання англійської мови Мелітопольського дер-

жавного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**НАУМЕНКО Наталія Валентинівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри українознавства Національного університету харчових технологій.

**НІКОЛОВА Олександра Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології та перекладу Запорізького національного університету.

**НОВИКОВ Анатолій Олександрович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**ОСЬМАК Ніна Дмитрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**ПІДОПРИГОРА Світлана Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**ПОГОРЄЛОВА Алла Дмитрівна**, кандидат філологічних наук, в. о. доцента кафедри української мови і літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

**ПОНОМАРЕНКО Юлія Олегівна**, студент філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**РИМАР Наталія Юріївна**, аспірант ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

**РОДІОНОВА Інна Григорівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**РОДНИЙ Олег Володимирович**, доктор філософських наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені О. Гончара.

**РОМАНЕНКО Олена Віталіївна**, доктор філологічних наук, доцент кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**РОМАНОВА Олена Іванівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

**РОМАНЮК Любов Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**САНІВСЬКИЙ Олександр Михайлович**, викладач кафедри української літератури та українознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

**САРДАРЯН Карина Гамлетівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**СВАЛОВА Марина Ігорівна**, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

**СЕМЧЕНКО Катерина Василівна**, магістр, вчитель української мови та літератури загальноосвітньої школи № 28 м. Миколаєва.

**СЕРГЄЄВА Ірина Сергіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди.

**СИЗОНЕНКО Наталія Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов і перекладу Київського національного лінгвістичного університету.

**СИТНИК Ольга Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Хмельницького національного університету.

**СУВОРОВА Людмила Костянтинівна**, аспірант кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**ТКАЧЕНКО Тетяна Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української новітньої літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**УРИСЬ Тетяна Юріївна**, аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**ФІЛАТОВА Оксана Степанівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**ФІЛОНЕНКО Софія Олегівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

**ФОМІНА Лілія Георгіївна**, кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри української мови і літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

**ХОМИЧ Юлія Володимирівна**, магістрант філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**ЧЕРНИШ Анна Євгеніївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**ЧИК Денис Чабович**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

**ЧУЙ Андрій Валерійович**, здобувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

**ЧУЙ Сергій Валерійович**, аспірант кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

**ШИМЧИШИН Марія Мирославівна**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри теорії та історії світової літератури

---

---

Київського національного лінгвістичного університету.

**ШУЛИК Поліна Львівна**, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри германських мов і світової літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

**ЯРЕМЕНКО Світлана Анатоліївна**, студент філологічного факультету Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

**ЯРОВЕНКО Тетяна Сергіївна**, викладач Медичного коледжу Харківського національного медичного університету.

**ЯЦКІВ Наталія Яремівна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Сборник научных трудов содержит статьи по актуальным проблемам теории и истории литературы, компаративистики, современного литературного процесса. В частности рассматриваются вопросы поэтики литературного произведения, нарративных стратегий, литературной герменевтики, жанровых систем и т. п. Поднятые литературоведческие проблемы основываются на широком материале украинской, русской, польской, английской, французской, израильской литератур.

В разделе «Рецензии» предлагаются отзывы о результатах научных исследований украинских литературоведов. Раздел «Архивы. Публикации» знакомит с архивными материалами И. Чендея, В. Перетца.

Издание адресовано ученым, аспирантам, студентам-филологам.

The collection of scientific works contains articles on actual problems of Theory and History of Literature, Comparative Literature, Contemporary literary process. In particular, the questions of poetics of literary work, narrative strategies, literary hermeneutics, genre systems and more are observed. Literary problems, analyzed in the articles, are based on a broad material of Ukrainian, Russian, Polish, English, French, Israeli literatures.

In the «Reviews» reviews of the scientific researches of Ukrainian scientists are proposed. Section «Archives. Publications» presents I. Chendey's and V. Peretz archival materials.

Edition is oriented on scientists, graduate students and students philologist.

*Наукове видання*

## **НАУКОВИЙ ВІСНИК**

**МИКОЛАЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

## **НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК**

**НИКОЛАЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ В. А. СУХОМЛИНСКОГО**

## **WISSENSCHAFTSBLATT**

**NATIONALE V. O. SUKHOMLYNSKYI UNIVERSITÄT MYKOLAYIW**

## **SCIENTIFIC BULLETIN**

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ  
(літературознавство)**

**№ 4 (15), квітень 2015 р.**

---

Формат 60×84 1/8. Ум. друк. арк. 33,9.  
Тираж 100 пр. Зам. № 1402-1.

Свідоцтво про реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 21002-10802Р від 25.09.2014 р.

Адреса редакції та видавця:  
Видавництво МНУ імені В. О. Сухомлинського  
54030, м. Миколаїв, вул. Нікольська, 24  
тел. (0512) 37-88-38, т/ф 37-88-15  
e-mail: [publish.mnu@i.ua](mailto:publish.mnu@i.ua)

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи ДК № 3375 від 27.01.2009 р.