

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 15

Дніпропетровськ
«Пороги» 2012

УДК 82.96
ББК 83.3 Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради Дніпропетровського національного
університету ім. Олеся Гончара*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н.І.Заверталюк (наук. редактор); д-р філол. наук, проф. В.А.Гусев; д-р філол. наук, проф. В.І.Ліпіна; д-р філол. наук, проф. Л.І. Скуратівська; д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган; д-р філол. наук, проф. В.Д. Нарівська; канд. філол. наук І. В. Біла (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. В. А. Просалова;
д-р філол. наук, проф. О. Д. Харлан

Згідно з постановою Президії ВАК України від 14.04.10 р. № 1-05/3 цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ВАК України. - 2010. - № 5. - С. 13).

Тайни художнього тексту: [Зб. наук. пр.] / Ред.кол.: Н.І. Заверталюк Т 14 (наук. ред.) та ін. - Д.: Пороги, 2012. - Вип. 15. - 137 с. ISBN 978-617-518-234-5

Авторами статей наукового збірника розглядаються актуальні проблеми поетики художнього тексту, концепція світу і людини в художньому континуумі письменника, питання індивідуальної мікропоетики тексту (своєрідності мистецтва слова, жанру, хронотопу, типів художнього мислення).

Розраховано на науковців, викладачів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

УДК 82.96
ББК 83.3

ISBN 978-617-518-234-5 © Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2012

Зміст

Розділ І. Актуальні питання поетики тексту літературного твору

Біляцька В. П. Поема «Маруся Богуславка» П. Куліша в «обсерваціях» С. Томашівського і В. Щурата	4
Городнюк Н.А. Концепт їжі у романі О. Кундзіча «de facto» в контексті естетики соцреалізму	13
Заверталюк Н. І. Концепція людини в драматичних поемах І. Драча 70-х років ХХ століття.....	19
Онуфрієнко О.Б. Пісенна творчість повстанців УПА	27
Полякова С. В. Людина як фокусний центр існування добра і зла у тетралогії Бориса Харчука «Волинь»	33
Налужна Г. М. Архетипні образи в оповіданнях Анни Франко-Ключко...38	
Салова О. В. Концепція героя у повісті Олеся Досвітнього «Нас було троє».....	46
Смаглій І. В. Вираження ліричного «я» в циклі «Царський світ» С. Йовенко	52

Розділ ІІ. Художній вимір сучасної української літератури

Біла І. В. Система мотивів у творах Галини Пагутяк: специфіка їх взаємозв'язку	59
Бурдастих М.О. Концепт жаху в романі «Культ» Л. Дереша	69
Горобець О. В. Модель світу «своїх» - «чужих» як трагічні «Жорна історії» у психологічних вимірах тексту «Солодка Даруся» Марії Матіос	75
Корнілова К. О. Жінка у просторі катастрофічного світу в творах П. Загребельного «Брухт», «Гола душа».....	85
Кропивко І.В. Художні домінанти «Оповідок з жіночої торебки» Оксани Думанської	91
Кулакевич Л.М. Детермінанти добра і зла в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці».....	96
Разгільдєєва А.О. Поетика назви роману В.Врублевської «Шарітка з Рунгу»	103

Розділ ІІІ. Порівняльне літературознавство: рецепція і контекст

Рождественська І. Є. Про особливості польської рецепції творчості Гоголя	109
Тараненко А. В. Художній світ дитини у збірці Ярослава Стельмаха «Манок»	116
Шаф О. В. Збірка «Кохання і війна» Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки як фемінний проект.....	121
Відомості про авторів	127

УДК 821.161.2.09

В. П. Біляцька (м. Дніпропетровськ)

**ПОЕМА «МАРУСЯ БОГУСЛАВКА» П. КУЛІША В «ОБСЕРВАЦІЯХ»
С. ТОМАШІВСЬКОГО І В. ЩУРАТА**

У статті розглядається поема П.Куліша «Маруся Богуславка» в контексті студій про цей твір Степана Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі» (1901) й Василя Щурата «Філософська основа творчості П. Куліша» (1922) та «Кулішева «Маруся Богуславка» (1928).

Ключові слова: поема, дума, образ, наукові студії, контекст, фольклор.

В статье рассматривается поэма П.Кулиша «Маруся Богуславка» в контексте студий об этом произведении Степана Томашиевского «Маруся Богуславка в украинской литературе» (1901) и Василя Щурата «Философская основа творчества П. Кулиша» (1922), «Кулишова «Маруся Богуславка» (1928).

Ключевые слова: поэма, дума, образ, научные студии, контекст, фольклор.

The article reveals the poem of Kulish «Marusia Boguslavka» in the context of works of Stepan Tomashivskyi «Marusia Boguslavka in Ukrainian literature» (1901) and VasyF Shchurat «(Philosophical background of P. Kulish's works» (1922), «Kulish's «Marusia Boguslavka» (1928).

Key words: poem, дума, image, scientific works, context, folklore.

Пантелеймон Куліш - одна з відомих постатей національної культури: письменник, перекладач, літературний критик, видавець, громадський діяч, фольклорист-етнограф. Збиранням і популяризацією української народної творчості П. Куліш серйозно займався упродовж всього свого творчого життя. Вирушаючи в експедицію, він «ставив собі за мету зустрітися з кожним, хто знав хоча б одну народну пісню, думу, легенду чи казку або принаймні був цікавим співрозмовником» [4, с.341]. У рукописах П. Куліша зазначено 31 позицію етнографічно-фольклорних напрацювань, багато уваги в них відведено методиці записування, подано мікроаналіз тексту. Це сприяло певній «безсистемності» добору й розташуванню фольклорних матеріалів. «Така видима «безсистемність» в «Записках о Южной Руси» дала йому можливість повніше та яскравіше представити колорит обстановки функціонування української народнопоетичної творчості,... ввести читача в самий процес етнографічного спостереження» [4, с. 337]. Тому й не дивно, що багато творів письменника мають фольклорне джерело, зокрема й поема «Маруся Богуславка. Староруська поема (1620 - 1621)», що з'явилась друком

у 1899-1901 роках у «Літературно-науковому віснику» у Львові. Вибір теми, пов'язаної з образом Марусі Богуславки, не випадковий. Відомо, що дума «Маруся Богуславка» була записана П.Кулішем від кобзаря А.Шута, очевидно, під час мандрівок Правобережною Україною в 1846-х роках [4] й уперше надрукована у першому томі «Записок о Южной Руси» в 1856 році. Хоча в праці «Историческія песни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М.Драгоманова» подано два варіанти думи «Маруся Богуславка» й під одним зазначено, що записано думу від кобзаря Ригоренка в Краснім Куті Богодухівського повіту на Харківщині, і цей запис надруковано в «Записках о Южной Руси» П. Куліша 1856 року [1, с.233].

Починаючи з другої половини ХІХ століття й до сьогодні, дума була об'єктом наукової уваги П. Куліша, О. Лісовського, В.Антоновича, М.Драгоманова, М.Костомарова, П. Житецького, О. Макарова, С.Томашівського, А. Кашенка, Ф. Колесси, К. Грушевської, Б. Кирдана, М. Плісецького, Г. Нудьги та інших дослідників, які ґрунтовно вивчали твір у контексті часу, його жанрову своєрідність, історизм, різні аспекти поетики та творення образу головної героїні.

Про написання, редакції й історію публікацій поеми П. Куліша «Маруся Богуславка» йдеться в примітках В.Івашкова до другого тому творів письменника. Поема мала складатися з двох сюжетно самостійних частин, кожна по 12 пісень, крім прологу та епілогу. Ми ж маємо 7 пісень першої частини, нерівних між собою; 9-12-та пісні та незакінчена 13-та другої частини надруковані І. Франком у «Літературно-науковому віснику» в 1901 році в книзі 2-й і 3-й. Але не всі «пісні» та «думи» тексту поеми збереглися, а ті, що залишилися, потребують ґрунтовного текстологічного дослідження, особливо друга частина поеми. Вона, на думку С. Томашівського, «чистий плід уяви поета», виходить за межі історико-літературної теми про Марусю Богуславку, особливо «осередком подій на українську землю» [12, с. 36]. У передмові до другої «половини» поеми І. Франко писав: «Друкуючи отсей відривок другої частини «Марусі Богуславки», ми на самім вступі мусимо поновити засторогу... друкуємо Кулішеву поему задля високої літературної стійности деяких її частей, уважаючи при тім цілість як історико-літературний документ, у якому ми не маємо права ані змінювати що-будь або бракувати...» [13, с. 117].

Безперечно, народна дума про Марусю Богуславку визначила концепцію твору П. Куліша, але зміст думи й поеми помітно відрізняються. У думі «Маруся Богуславка» не йдеться про те, як героїня потрапила в полон, як стала особою, якій довіряв «пан турецький» (на відміну від усіх її переробок), а безпосередньо повідомляється про її вчинок. Вона прибуває в кам'яну темницю й говорить бранцям, які «в неволі пробували... тридцять літ» [3, с. 64], про святий «празник» на «християнській землі». Звістку про Великдень вони зустріли з розпачем і прокльонами. Маруся попросила не проклинати її й повідомила, що завтра, коли «пан турецький» поїде до мечеті, вона візьме ключі і звільнить їх. Ще пояснила, що з козаками не зможе повернутись «на тихі води» у «мир хрещений!» [5, с. 67], бо вже потурчилась для «лакомства нещасного», але прохає «города Богуслава не минати» й передати батькам «ґрунтів, великих маєтків» [10, с. 66] не збувати, її з

«неволі не викупати» [10, с. 66]. У жодному варіанті дум не засуджується зречення героїнею християнської віри, бо вона уособлює тих, хто не з власної волі залишив Україну.

Поема П. Куліша «Маруся Богуславка» відкривається присвятою дружині (Г*Б*) [8, с. 441]. Початок прологу подібний до заспіву народної думи: «Ой як у славному / Та стародавньому / Місті Богуславі / Там стояла свята церквиця / До божої слави» [8, с. 441] й була відома «благочествієм древнім». У ній правив піп Державець, який оселився в Богуславі, бо не любив Польщі і її порядків, з козаками не братався: «. у церкві їх картав словами, / Соромив ледачими ділами / І полковника й козацького гетьмана / Уважав за нехриста і бусурмана [8, с. 442]. За це й козаки його не любили. Тільки мав прихильність до нього старий Товстогуб, бо вподобав «попівну молодую», але вона кохала козака Левка Кочубея. Коли козаки пішли в похід, на Богуслав напали татари, підпалили хату й попа в церкві, а Марусю забрав у полон, як з'ясувалось, брат матері, якого колись продав туркам козак Гнат Шуй. Мати, мов божевільна, кидається шукати доньку. Хвору й знесилену її підбирає Кантемір, наставник бурджацької орди, і віддає виходити її своїй дружині Заїрі. Згодом він приводить матір до Марусі, яку обожнював Осман і всіляко хотів прихилити до себе. Зустрівшись, Маруся й мати довго вели суперечку щодо релігійної віри. Щоб остаточно привернути до себе Марусю, Осман за допомогою Кантеміра й Заїри дозволяє випустити невольників з України. Маруся звільняє козаків і здобуває славу на віки.

Отже, народна дума визначила ідейно-естетичну цінність поеми П. Куліша «Маруся Богуславка», художня тканина твору насичена ліричними піснями, героїкою дум й історичних пісень («Самійло Кішка», «Буря на Чорному морі», «Плач невольників», «Невольники на каторзі», «Пісня про Байду», «Маруся Богуславка» та ін.), народними тропами й ритмомелодикою, образами й описом історичних подій. Порівняно з текстом думи П. Куліш суттєво розширив історичний простір твору, «по суті модифікував і філософськи обґрунтував нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й із самою сутністю складного історичного часу» [5, с. 622], хоча цей твір, загалом, обділений науковою увагою.

Найавторитетнішими студіями, присвяченими розгляду поеми П. Куліша «Маруся Богуславка», є роботи дослідників початку ХХ століття Степана Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі» (1901) й Василя Щурата «Філософська основа творчості П. Куліша» (1922) та «Кулішева «Маруся Богуславка» (1928). Саме на їх спостереженнях («обсерваціях», за означенням С. Томашівського) зупинимося детальніше.

Інтерпретацію народної думи «Маруся Богуславка» в українській літературі П. Кулішем зроблено не вперше, наприкінці ХІХ століття вже було надруковано п'ять різножанрових творів з головним однойменним образом: поема «Маруся Богуславка» (1862) Є. Згарського; оповідання «Турецькі бранці» (1868) І. Воробкевича; історична драма «Маруся Богуславка» (1875) І. Нечуя-Левицького; драма «Ясні зорі» (1894) Б. Грінченка; історико-побутова драма «Маруся Богуславка» (1899) М. Старицького. Це ілюструє зацікавлення митців історією та

образом Марусі Богуславки у фольклорі нашого народу, неординарною постаттю легендарної дівки-бранки, а дослідників спонукає вивчати й зіставляти. Так, В. Щурат у передмові до друку поеми в 1928 році «Кулішева «Маруся Богуславка» писав, що від попередників лиш дечим «запозичився» П. Куліш: «із поеми Згарського він узяв помисл уведення в поему попа-батька Марусі Богуславки; за Левицьким впровадив у поему матір її. Інші особи, крім згаданих уже двох історичних, Османа й Кантеміра - це поетичні кремації самого Куліша» [14, 5]. Хоча відомо, що П. Куліш «іще перед 1885 роком подавав свою поему до цензури в Росії і мав дозвіл друкувати її з незначним пропуском» [13, 118], тому малоймовірні запозичення, тим паче, він перший надрукував народну думу.

У 1901 році було надруковано історико-літературний нарис С. Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі», на який згодом посилались майже всі дослідники. У ньому автор зосередив увагу на визначенні історичних умов виникнення героїчного епосу, велику увагу відвів розгляду народної думи «Маруся Богуславка», зробив огляд творів Є. Згарського, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, Б. Грінченка, І. Воробкевича, у яких головна героїня, Маруся Богуславка, гине. Найбільш ґрунтовно С. Томашівський зупинився на поемі П. Куліша. Починаючи аналіз твору з присвяти дружині, яку письменник, на думку С. Томашівського, прирівнює до «душ святих», до ангелів, а значить поклав «ідею правди як ціль одиноку, не лише для себе, а й для нас» [12, с. 28], він коментує зміст, висловлює свої судження як про переваги, так і про недоліки поеми. С. Томашівський пише: «Понад усе Куліш увів багато нових елементів у поему, а перейнятим дав інший характер. Усі вони мають трояке джерело: історію, історичні пісні й історіософічні погляди Куліша» [12, с. 37]. З історії, на його думку, П. Куліш взяв образи Османа II, Кантеміра, П.Сагайдачного, Кочубея (це ім'я відоме з ХУІІ ст.); з народної творчості в основному твори героїчного епосу. Щодо зауваг вченого стосовно історіософічних поглядів письменника, то з ними важко погодитись.

Так, С. Томашівський пише, що не зможе знайти письменника серед інших народів, який би ішов так проти суспільності, як П. Куліш, перш за все, протиставив два світи: магометанський і християнський. «Філософсько-релігійна сторона магометанства нескінченно висша над християнством» у поемі [12, с. 42], - стверджує дослідник. Саме цьому питанню і відведено лівову частину праці С. Томашівського, який зауважує, що, знаючи П. Куліша як прогресивного письменника, він побачив «в тім Кулішеві світогляді або невірність, або дивоглядність, або мертвечину, або й просто неморальність» [12, с. 46]. Поема «Маруся Богуславка» під його пером, як вважає С. Томашівський, - твір мало оригінальний, з історичними помилками й «неперевареною філософією», він шукає незвичайних тем і мотивів, хоче стати новим реформатором суспільства, але ж ворог козацтва й духовенства. «Скільки було баламутства в діяльності Куліша, скільки блудів і непорозуміння - всьому тому вінець у «Марусі Богуславці». Инакше - се моральна руїна» [12, с. 49] - пише С. Томашівський і додає: «Різкий спосіб вислову робить те, що нас при читанню огортає дуже немиле почуття, чуємо

несмак, нараз аж одридженне. І поема, як артистична цілість, і поодинокі частини її потерпіли з тої причини дуже сильно» [12, с. 59].

Думки й різкі висловлювання С.Томашівського з приводу поеми П. Куліша поділяли не всі дослідники. І. Франко в передмові публікації твору в «Літературно-науковому віснику» в 1901 році (передчуваючи літературознавчу полеміку з приводу світоглядної еволюції П. Куліша) писав, що «ми можемо зовсім не поділяти політичних, релігійних та соціальних поглядів авторових, бачити їх повну неконсеквентність, невиробленість і наївність, а проте вважаємо обов'язком літературно-наукового органу - не ховати від громади нічого, що такий діяч, як Куліш, уважав потрібним вилити словами і над чим працював довго і з очевидним замилюванням» [13, с. 118]. А ще І. Франко відзначив художні достоїнства поеми - «високу поетичність і яzikову стійність» [13, с. 118].

Не погодився з висновками С. Томашівського щодо поеми й М.Зеров. У праці «Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства», надрукованій у 1929 році, він зауважив, що найскладніше плетиво «улюблених образів та ідей подибуємо в кілька разів перероблювань, та так і не скінченій «Марусі Богуславці». Загальна характеристика Куліша, що дається в статті Томашівського, хибує на риторичність і навряд чи може вважатися нині за переконуючу» [6, с. 274].

Не поділяв думок Степана Теодоровича Томашівського стосовно світогляду й творчості П. Куліша й Василь Щурат. У 1922 році у студії «Філософські основи творчості Куліша» він заперечив його судження щодо поеми «Маруся Богуславка». Розкриваючи сутність художньо-естетичного мислення письменника, дослідник вказав на тісний зв'язок його творів з філософією Спінози та Шелєя, і наголосив, що він знаходить ключ до розуміння «ідеї любові та правди у таких творах, як поеми «Маруся Богуславка», «Мохамед і Хадиза», драма «Байда, князь Вишневецький» [2, с.47].

На релігійно-філософських шуканнях П. Куліша у 1880-х роках наголошує й сучасний дослідник його творчості Є. Нахлік. Він писав, що релігійна свідомість письменника зазнала певної еволюції, зумовленої філософською лектурою та власними роздумами над феноменом надприродного, що він «під впливами Ренана, Макса Мюллера, Дрепера та інших філософів-позитивістів пройнявся ідеєю релігійної єдності людства, яке сповідує різні віровчення - християнство, буддизм, іслам та ін. Релігійно-історіософська поема «Маруся Богуславка» проголошує своєрідне «нововірство» як синтез загальнолюдських ідеалів християнства та ісламу в єдиній «релігії любові», «релігії науки». Підставою для обґрунтування цього «нововірства» Кулішеві стало його переконання в тому, що різні віросповідання - від язичницького до майбутнього позакультового - це ніщо інше, як розмаїті форми вияву єдиних у своїй основі релігійних почуттів людини, своєрідні історичні обрядово-світоглядні призми відображення й осмислення єдиної сутності Божої світобудови» [10, с. 494]. Очевидно, захоплення «ідеєю релігійної єдності» наприкінці XIX століття й вплинуло на те, що П. Куліш у поемі приділив чимало уваги проблемі віровчення (адже в 1885 році вже були готові три

частини другої пісні поеми «Маруся Богуславка»), що дали привід для полеміки й неоднозначної оцінки твору.

Безпідставність і помилковість «характеристики» творчості П. Куліша, проголошеної С. Томашівським: «В історії ідеолог без синтезу, у філософії - фантаст без ідеї, в суспільному житті - народник без демократизму, в національному - культурник без розуміння ходу культури, в політиці - український патріот, що ненавидить Україну з любові до неї і шкодить їй... » [15, с. 98], - довів В. Щурат ще в 1908 році у трьох лекціях про своєрідність світогляду П. Куліша, читаних у львівській «Академічній Громаді», і ствердив це у «Філософських основах творчості Куліша». На думку В. Щурата, вже те, що С. Томашівський «Марусю Богуславку» ділить на частини і трактує першу як історичну, а другу як філософську, «дав доказ, що він не зрозумів цілості. За цим непорозумінням пішло друге: вишукування аналогій з попередниками» [0, с. 108]. Щодо перекручування історичних фактів у творі, то Куліш писав «поему, а не історію, і в обжалованню козацтва не виступав, як прокуратор, але як поет, у якого зміцнення світла і згущення тіней буває артистичним середником, а історична точність не є ціллю» [15, с. 109].

Про те, що історичний «багаж» у поемі П. Куліша має лиш «декоративну» вартість, В. Щурат зазначив і в передмові «Кулішева «Маруся Богуславка», до поеми, надрукованої в 1928 році у Львові. На його думку, народнописаність, історичність у творі П. Куліша є наслідком змішання «матеріалу народної поетичної творчості з матеріалом історії й мемуаристики як персонаж поеми, так і характеристика його з характеристикою відносин між християнським і турецьким світом, між Україною й Туреччиною, певно не є й не можуть бути історично вірні. Він-жеж і не наміряв писати ані віршованої історії, а ні історичної поеми. Він написав поему сучасности, поему своїх власних настроїв і думок про сучасне, в якому сам у 1880-их рр. м.с. відіграв визначну роль» [13, с. 6].

У досліджуваних студіях С. Томашівський і В. Щурат досить детально проаналізували образ Марусі Богуславки в однойменній поемі П. Куліша, акцентували на контексті історії. С. Томашівський мав «схильність» у багатьох своїх працях оцінювати діячів минувшини з перспективи виняткових рис, «потрібних для досягнення устремлінь, мрій, почувань, настроїв соціальної/національної спільноти, себто формації героїзму (воля, енергія, сила, здатність до панування, ореол непереможності чи виключності, незвична пошана сучасників т.п.)» [16, с. 205]. О. Ясь, розглядаючи неоромантичні та інтелектуальні складові в історичній концепції вченого, зазначив, що поняття «образ» в інструментарії вченого посідає важливе місце, він уподобав його за «гнучкість і композиційні можливості, мінливість метафоричного забарвлення, ... образ якнайкраще задовольняв як вимоги концептуалізації, так і потреби популяризації, зокрема поєднував різні мисленнєві складові, пізнавальні стратегії, культурні взірці» [16, с. 214]. Тому й не дивно, що в праці «Маруся Богуславка в українській літературі» однойменному образу відведено багато уваги.

Одна з важливих теоретико-методологічних категорій у літературі -художня концепція особистості, що охоплює «принципи зображення персонажів і систему

суспільно-філософських поглядів письменника» [9, с. 233], відкриває широкі можливості для нових трактувань текстів, образів художніх творів. Образ Марусі Богуславки з однойменної думи в українській літературі є улюбленим і широко інтерпретованим у «різних видах мистецтва завдяки драматизму й гострому психологізму» [11, с. 29]. У поемі «Маруся Богуславка» П. Куліша, автором акцентовано передусім на красі Марусі Богуславки, її подано як «тип найкращий України», зображений у народнопісенній манері (символіка, опис подій, характеристика іншими персонажами): «Народила мати доню, /Мов намалювала» [8, с. 444]; «Її Маруся, мов едемська пері, /Летить назустріч, вся, мов рай сіяє» [8, с.497]; «Звідкіль ти взялася, / Що нам сонцем, і світом, і раєм небесним здалася?» [8, с. 527]; «Його хата сяяла тільки рушниками /Та пахучими на божниках квітками, /Та хорошою, як божий рай, дочкою, /Що всім брала очі красою» [8, с. 443].

«Маруся Богуславка» П. Куліша - ліро-епічна поема, має виразну епічну домінанту. У творі перевага надається описам подій в Україні та Туреччині, філософсько-релігійним роздумам, проте присутність Марусі «за кадром» постійно відчутна. Поема витримана у відповідності до народної думи, фінал першої частини подібний до «славословія», закінчується уславленням героїчного вчинку Марусі Богуславки, що пролунало з вуст Левка Кочубея: «Хоть потурчилась ти ради лакомства й панства, небого, Молитов по Вкраїні й пісень про тебе буде много. Спасемо ми гуртом від гріхів твою душу убогу, А до турчина знайдемо луччу, не п'яну дорогу». . Ось галера блищить золота перед нами: рушаймо, І Марусину славу із роду та в рід передаймо» [8, с. 529]. В. Івашків у науковій розвідці «Український фольклор у записах і дослідженнях Куліша (1840-ві роки)» писав, що Куліш-фольклорист постійно шукав нових аспектів аналізу української пісенної творчості, стежив за сучасними йому науковими фольклористичними дослідженнями, «більше уваги звертав на поетичність окремих пісенних образів, прагнучи переконливіше показати глибину емоційного впливу фольклорного слова на слухача» [4, с. 357].

П. Куліш в образі Марусі Богуславки уособив найкращі риси української жінки: і красу, і морально-етичні чесноти, намагався «естетично та історично обґрунтувати тему вищості жіночого начала в сутності людського буття» [5, с. 622]. Образ Марусі Богуславки, найідеальнішої «фігури» української жінки, яка зберегла «найблагородніше почуття людяності й любови ближнього та визволила з турецької неволі своїх земляків-бранців» [13, с. 3-4], на думку В. Щурата, П. Куліш «наблизив» до Міліклії, жінки Османа II, яка жила в султанському дворі 1604 - 1622 роках і була родом з України.

Дослідники як XIX, так і XX століття висували аргументи й з приводу того, чи могла героїня думи «Маруся Богуславка» мати прототип. Історичну довідку про становище «потурчанок» дали В. Антонович, М. Драгоманов і М. Костомаров, яку аргументовано заперечив С. Томашівський. На його переконання, Маруся Богуславка не є жодною із згаданих вченими «русинок». Дослідник українського героїчного епосу Б. Кирдан довів, що образ Марусі Богуславки - це художній вимисел, образ, витворений поетичною фантазією кобзарів, заснованою на

дійсності. «Знаючи, що турки й татари брали собі в дружини українок, кобзарі могли створити у своїй уяві образ жінки, яка, використавши своє становище, допомагає невольникам -своїм співвітчизникам. Не обов'язково при цьому, щоб прототип існував у дійсності» [7, с. 97]. Це узагальнений образ жінок-бранок, які допомагали своїм співвітчизникам.

Героїня народної думи «Маруся Богуславка», на думку С. Тимошівського, бере «за серце читача чистотою своїх почувань і ділань. Безкорисно і без вираховання, на основі самої прихильності до бідних невольників і споминів про християнську землю, які не вигасли при всій переміні її життя. Признане до потурчення і прощальні слова, навіяні тугою і жальом, можуть вийти такими лише з чистого серця і стають найкращим свідомством про благородність Марусі» [12, с.13].

Отже, заперечення міжнаціональної та конфесійної ворожнечі, вираз філософії любові й злагоди між людьми й народами в поемі П. Куліша «Маруся Богуславка», викликали неоднозначні оцінки як пересічних читачів, так і відомих письменників, науковців. Трансформація фольклорного мотиву твору в систему суспільно-політичних відносин допомагає художньо осмислити буття українського народу, сповідання християнських заповідей і моралі. Після друку поема була в колі наукових та читацьких інтересів, проте й на сьогодні найґрунтовнішими є студії початку ХХ століття про твір -історико-літературний нарис С.Томашівського «Маруся Богуславка в українській літературі» (1901) і В. Щурата «Філософська основа творчості П. Куліша» (1922), «Кулішева «Маруся Богуславка» (1928), як доказ інтересу до твору й неординарності творчої індивідуальності письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Вл., Драгоманов М. Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М.Драгоманова. - К: Типография М.И. Фрица, - Т.1. - 1874. - 379 с.
2. Вертій О. Народна поетична творчість і національне відродження України (Місце українського фольклору в культурологічній концепції Пантелеймона Куліша) / Олексій Вертій // Народна творчість та етнографія. - 1994. - №4. -С. 47 - 57.
3. Думи /Упор. Г.А.Нудьга. - К.: Рад. письменник, 1969. - 354 с.
4. Івашків Василь. Український фольклор у записах і дослідженнях Куліша (1840-ві роки) // Хроніка 2000. - № 78. - С. 329 - 369.
5. Івашків В. М. Примітки. Маруся Богуславка // Куліш П. О. Твори: В 2 т. -К.: Наукова думка, 1994. - Т. 2. - С.620 -639.
6. Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства /Микола Зеров // Зеров М. К. Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. -Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упор. Г.П.Кочура, Д.В.Павличко. - К.: Дніпро, 1990. - С. 246 - 293.

7. Кирдан Б.П. Украинские народне думы (ХУ - начало ХУІІ в) /Б.П. Кардан. - М.: Академія наук СССР, 1962. - 286с.
8. Куліш П. Маруся Богуславка /Пантелеймон Куліш // Куліш П.О. Твори: В 2 т. - К.: Дніпро, 1989. - Т. 1. Поетичні твори. - С. 441 - 531.
9. Марко В. Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методологічні студії. /Василь Марко. - Кіровоград: Степ, 2007. - 264 с.
10. Нахлік Є. Особливості релігійно-філософського світогляду Пантелеймона Куліша /Євген Нахлік // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. - 2006-2007. - №15. - С. 487 - 497.
11. Плісецький М.М. Українські народні думи: сюжети і образи /М. М. Плісецький. - К.: УКСП „Кобза", 1994. - 364с.
12. Томашівський С. Маруся Богуславка в українській літературі. Історико-літературний нарис /Степан Томашівський. - Львів: Літературно-Науковий Вісник, 1901. - 75с.
13. Франко І. Маруся Богуславка. Друга половина // Літературно-Науковий Вісник. - Львів: Наукове товариство імени Шевченка, 1901. - Кн. 2. - Річник ІУ. - Том ХІІІ. - С. 117 - 118.
14. Щурат В. Кулішева «Маруся Богуславка» /Василь Щурат // Пантелеймон Куліш Маруся Богуславка. Поема з 1620-их років. З передмовою та поясненнями. - Львів: Спілкове видання, 1928. - С. 3 - 14.
15. Щурат В. Філософська основа творчості П. Куліша /Василь Щурат. - Львів, 1922. - 132 с.
16. Ясь О.В. Неоромантизм в історичній візії С.Томашівського /Олексій Васильович Ясь // Український історичний журнал. - 2011. - №4. - С.195 -214.

КОНЦЕПТ ЇЖИ У РОМАНІ О. КУНДЗІЧА «DE FACTO» В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ СОЦРЕАЛІЗМУ

У статті аналізується концепт їжі в аспекті реалізації основних кліше соцреалістичної естетики, серед яких: поділ на «гнаних і голодних» та пересичених панів-буржуїв; теза «хто не працює, той не їсть»; поділ на «здорову» та хворобливу, вибагливу їжу; негативне маркування солодкого та несприйняття насолоди їжею; критика вживання спиртного.

Ключові слова: концепт їжі, гастрономічні образи, соцреалізм, роман.

В статье анализируется концепт еды в аспекте реализации основных клише соцреалистической эстетики, среди которых разделение на «голодных и рабов» и пресыщенных господ-буржуев; тезис «кто не работает, тот не ест»; разделение на «здоровую» и болезненную, изысканную пищу; негативная маркировка сладкого и неприятие наслаждения пищей; критика употребления спиртного.

Ключевые слова: концепт пищи, гастрономические образы, соцреализм, роман.

In the article is analyzed concept food aspects in the realization of major cliches of sotsrealystic aesthetics, among them division on "hungry and servant" and oversaturated Lord's-bourgeois; thesis "not someone operates, not thoth ect", division of "healthy" and painful, refined chatter; negative labeling and rejection of sweet pleasure food; criticism of drinking.

Key words: concept of food, culinary imagery, social realism, the novel.

У романі відомого «молодняківця» Олексі Кундзіча «De facto» (журнальний варіант - 1927-1928 рр., окремим виданням 1930 р.) концепт їжі репрезентує риси, що згодом перетворюються на домінантні кліше соцреалізму: соціальний характер їжі; поділ на «гнаних і голодних» та пересичених панів-буржуїв; тезу «хто не працює, той не їсть»; поділ на «здорову» та хворобливу, вибагливу їжу; негативне маркування солодкого та несприйняття насолоди їжею; критику вживання спиртного та побутового пияцтва.

Мета нашої розвідки - проаналізувати специфіку «харчових» образів у зазначеному творі, оскільки, по-перше, гастрономічна образність цього роману і досі лишається поза увагою дослідників, по-друге, існує необхідність неупередженого і всебічного аналізу текстів соцреалістичного канону, про що свідчить поява наукових праць В. Хархун, І. Захарчук. Усе це й обумовлює актуальність та новизну нашого дослідження.

Їжа завжди виступає у літературі семіотично значущою величиною. Яскраво аксіологічним постає концепт їжі у славнозвісному «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй» В. Маяковського чи діжка варення та кошик печива у «Казці про Воєнну таємницю, Мальчиша-Кибальчиша та його тверде слово» А. Гайдара (1933), де мотив спокуси солодощами для вічногоголодних дітлахів покоління 30-х рр. мав би увиразнювати подвиг юного героя та його здатність протистояти подібним ідеологічним спокусам «буржуїнів». Розглянемо специфіку концепту їжі у романі О. Кундзіча.

У частині епізодів твору автор уникає гастрономічної конкретизації, обмежуючись загальними фразами: у дядини «обід вариться», «Наталка готувала», «обідали мовчки», «варили вечерю», «вечеряли» тощо. Частина ж епізодів та сцен має виразний харчовий код.

Уже перше кліше, що виявляє соціальний характер їжі, маємо у репрезентації головного героя твору Юрка Гармати: атрибутивна риса еволюції героя-борця - гостра необхідність з раннього дитинства заробляти їжу: «Семи років Юрко почав пасти худобу. Мати брала в дядька молоко й за молоко продавали дитячу волю» [1, с. 12]. Тяжке життя і пробудження свідомості юного героя зображено харчовою метафорою: «Доїдав літо, як кисле яблуко, заїдаючи гіркими наймитськими буднями» [1, с. 49]. В українській народній культурі кисле та гірке традиційно мають негативне маркування і використовуються як ознаки тяжкого нещасного життя, гіркої недолі, злигоднів та бідності.

У творі акцентується постійна нестача харчів та роздуми про них головного героя, що мало б викликати у реципієнта відчуття соціальної несправедливості. Згадаймо міркування малого Юрка про курей та яйця: «краще б кури зовсім не несли яєць, усе одно їх їсти рідко коли доводиться» [1, с. 13]. Протилежна точка зору дещо спрофанізована призначенням їжі: «Дядина Ксеня зовсім іншої думки про курей. Яйцями вона годує Остапчика і смажить на закуску до самогонки» [1, с. 13]. Їжа та ставлення до неї виступає засобом характеристики героїв, розрізнення «своїх» та «чужих». Надалі автор розгортає й увиразнює образ Ксені як куркульської дочки, героїня здебільшого постає за приготуванням їжі або в турботах про неї, коло інтересів якої обмежується сферою матеріального: вигодувати кабанчика, викопати картоплю, продати гарбузи тощо. Врешті саме вона через ревності ледь не стала причиною загибелі партизан від поляків. Таким чином, ідеологічне маркування їжі постає першим «знаком» репрезентації героїв для читача.

Характерна деталь: сцени боїв та встановлення радянської влади, а також численні епізоди дискусій у ком'ячейках цілком позбавлені харчового коду, відтак їжа маркується у соцреалізмі як знижено-побутова реалія, що заважає зображенню висот людського духу та протиставляється їм.

У романі виразно окреслюється негативне маркування солодкого та солодошів, а відтак і заборона насолоджуватися ними. Приторна солодкість -риса, що часто вживається на позначення класового ворога: «У селі солодка, ввічлива просвіта» [1, с.49]. Так само негативно маркується схильність до повноти (згадаймо,

буржуїв завжди зображували як товстунів). Зокрема, опозиція «товстий/худий», «голодний/ситий» набуває класового підґрунтя: «Була товста ігуменя Марфа в монастирі, і були голодні дівчата в келіях» [1,с.51]. «Просвітянин» Лебідь «спокійний, ситий - розпухає день у день» [1,с.148]. Негативні риси у портреті ігумені Марфи показано саме через метафору солодкого: «У неї [ігумені - *Н.Г.*] солодкий вигляд, і ця терпка солодкість у тому, що довгий ніс її робиться зморщений, нижні вії вона якось по-курячому піднімає, не то усміхається, не то глузує» [1, с.85]. В образі ігумені безпосередньо реалізована схильність до солодкого: вчитель Лебідь постійно надсилає Марфі яблука та мед, за які прагне виміняти у матушки прихильність черниці Наталі. Роздуми героя: «продасть Марфа Наталю за мед, за яблука продасть» [1, с.124]. Автором обігрується біблійна символіка яблука як яблука спокуси, а також меду як втілення солодошів кохання та хмільного напою. «Матушка буває [у Лебеда - *Н.Г.*] кожного дня. Коли вип'є меду, то солодко мружить очі, приказуючи: заборонене - солодке. Вгощу я і вас забороненим - солодким. Вгощу» [1, с. 148].

Мотив «їжа-кохання» виразно окреслений у творі. Так, у сцені знайомства закоханих Юрка та Наталі фігурують квас, яблука та мед, якими дівчина намагається почастувати свого випадкового гостя (він скуштував лише квас, по-перше, природна сором'язливість завадила йому взятися до їжі, а по-друге - правовірному борцеві-партизану не слід любити солодке чи зловживати ним). Образ яблук в окресленому нами значенні постає й у вигляді гостинця пораненому Юрку від закоханої у нього панни Зізі, а в епізоді відвідин героя Ксенею фігурують масло та паляниці, якими та ніби підлещується до парубка, пропонуючи одружитися та повідомляючи про свою вагітність. У подібному значенні «голод/пристрасть» образи їжі та питва постають і в інших епізодах. Наприклад: «В монастирі стояли загони Котовського, що боровся з бандою. Дівчата голодні в запій цілувалися з червоними...» [1,с.52]. У тексті наявні непоодинокі гастрономічні вислови з еротичним забарвленням: «поласувати дівчиною», «скуштувати солодкого» тощо.

Оцінка класового супротивника подається через виразні харчові, негативно марковані домінанти: (їжа як ознака пересичення і неробства) «Що досі робила наша контрреволюція на чолі з Гарменком і Лебедем? Нічого. Їла, пила, співала» [1, с. 147]; (безвольність) «...рука [панича - *Н.Г.*] в'яло лягла по чорній цераті шматком жовто-білого курячого м'яса» [1,с.64]; (приторна солодкість аристократичної поведінки) «Вона [панна Зізя - *Н.Г.*] віталась з Інтелігентом вишукано-аристократично, піднімаючи голову і опускаючи вії. А як знайомилась, протягувала високо і переконуючи: - Прия-а-атно! - Наче, покуштувавши варення, казала: - Соло-о-одке...» [1, с. 143]. Харчові порівняння застосовуються автором і для викриття негативних явищ у лавах комсомольців. Так, іронічне ставлення до «головного комсомольця» Кирилюка, який у подальшому зображенні Кундзіча постає мстивим кар'єристом-бюрократом, окреслюється вже першою фізіологічною подробицею з харчовим забарвленням у портретній характеристиці героя: «„Головний комсомолец" голосно цмакав губою. Це його істотна ознака.

Він утягав правий кутик рота між зуби, ворушив ним, наче недавно їв курятину й зараз вичищає ясна. Це була звичка в „головного комсомольця"» [1, с. 173].

У романі жодного разу не представлено насолоди чи задоволення від їжі. Здається, герої їдять лише для того, щоб підживитися і наситити фізичний голод. Здебільшого переважає констатація факту: дід Гармата «приносить од сусіди пляшку молока й хліба» [1, с. 91]; «Свята Марфа порається з яєшнею» [1, с. 85]. Так, під час розмови героїв про повстанські листівки фігурує миска малини, якою юнаків пригощає мати одного з них: «Сину, ось почекай, я малини подам, добра малина.

Потім миска з малиною у вікно - полив' яна, повна.

- На, сину, біжи до клуні, там із Семеном поїсте» [1, с. 59]. Але ніяких додаткових семантичних нашарувань цей харчовий образ у даному контексті не містить (можна припустити, що з подібним успіхом могла б фігурувати, наприклад, миска слив чи суниць, оскільки дещо натягнутим може видатися припущення, що опосередкована і ніяким чином не артикульована у тексті солодкість малини співвіднесена з соціально-політичною оманною, якою захоплюються хлопці), епізод завершується нейтральною сюжетно-ситуативною реплікою героя: «Ну, доїдаймо, та я піду» [1, с. 59]. Таким чином, оцінка високих смакових якостей продукту належить другорядному персонажу, а майбутні борці за встановлення радянської влади та світле майбутнє їдять - як і належить, не насолоджуючись. Згадаймо, подібне кліше пролеткультівсько-соцреалістичної естетики - негативне маркування насолоди від їжі - іронічно обігрується російським письменником А. Платоновим у творі «Котлован»: «Мастеровые начали серьезно есть, принимая в себя пищу как должное, но не наслаждаясь ею. Хотя они и владели смыслом жизни, что равносильно вечному счастью, однако их лица были угрюмы и худы, а вместо покоя жизни они имели измощение» [2, с. 90]. Акцент зроблено на «серйозності» процесу їди і на сприйнятті їжі як належного, без насолоди і задоволення від неї: автор обігрує пролеткультівське ставлення до їди як суто фізіологічного процесу насичення, спрямованого на підтримання фізичних сил пролетаріату для виконання виробничих завдань, класових звершень та побудови комунізму, при цьому заперечується будь-яка насолода - як ознака буржуазності, гедонізму, неробства. Водночас така позиція, як і «володіння сенсом життя», ставиться А. Платоновим під сумнів самим виглядом робітників - їх похмурістю, худорлявістю та виснаженістю.

Усі соціальні катаклізми, заворушення та зміни влади потрактовуються в романі О. Кундзіча у дусі радянської ідеології - як боротьба гноблених і голодних за свої права, а пробудження класової свідомості сільської бідноти - як результат загрози голоду та хвороб від неякісного харчування: (гірка іронія над долею бідного селянина) «Бідний чоловік! Він не знає [яку владу підтримати - *Н. Г.*], а що ти, голодний, порозпихав дітей по наймах, а зимою і сам підеш на степи просити хліба, - це ти знаєш?» [1, с. 70]; «А ти чув, що я поховав учора доньку? А від чого тиф, як не від бараболі? Шпортаєм молоденьку, та ото тобі й обід, і полудень, і вечеря» [1, с. 70]; «З'їдять казенні коні оте триння з ярини, а худобина ж твоя що робитиме зимою? Тебе їстиме чи ти її?» [1, с. 70].

У тексті автор неодноразово підкреслює простоту селянської їжі: герої найчастіше вживають хліб, цибулю, іноді сало. Так, репрезентативним видається епізод обіду на лісопилці з подальшою гастрономічною дискусією між героями. Тяжко відпрацювавши, робітники «сідали полуднати. Розкладали на свитах хліб, цибулю, сало, іншим виносили обід, і вони шумно їли його з вовчим смаком» [1, с.166]. З одного боку, симптоматичною видається підміна «вовчого апетиту» «вовчим смаком», хоча про власне смак не йдеться, з іншого - маємо виразну реалізацію пролетарського гасла «хто не працює, той не їсть», оскільки у попередньому абзаці широко представлено усі нюанси важкої праці на лісопилці, що усіляко підкреслює «закономірність» процесу споживання їжі, а отже, «законність» обіду та виправдання вовчого апетиту працівників. Це твердження увиразнюється й гастрономічною розмовою героїв під час їжі: «Юрко сказав тоді:

- Смачно їсться після того, як попотягаєш до півдня пилкою.

- Правду кажете, товаришок, - сказав Остап. - Поробиш, та й їси і почуваш себе паном.

Юрко подумав і відповів:

- Та де там. Он як я служив у Крежмінських, так вони, бувало, перебирають стравами, скнидіють, їдять якісь солоденькі бурячки з м'ясом і бігають за стайню. Здохляки такі! Все жаліються - бжух, болі, - хі-хі. А тут як пожереш цибулі з салом, та й, здається, землю перевернув би.

- Щастя людини залежить од того, який у неї отой сами бжух, сказав філософ» [1, с. 167].

Таким чином, автором репрезентовано взаємозалежність концептів їжі та праці, співвіднесеність смаку їжі з відчуттям панськості, а також виразний поділ на «здорову» та хворобливу, вибагливу їжу, а отже - здорове (й ідеологічно, і фізично) харчування трудящої людини протиставляється пересиченню з неробства та проблемам зі шлунком представників блакитної крові. Сюди належить і позитивна акцентуація фізичної снаги працівників-їдців - «здається, землю перевернув би», оскільки реформа харчування будівників комунізму має позитивно впливати на продуктивність праці. Відтак естетика їжі Кундзіча цілком втримана у параметрах соцреалістичної риторики та ідеології.

У цьому аспекті показовим у творі є і потрактування питва. Так, спиртне у романі фігурує двічі (крім уже згаданого хмільного меду в епізодах з Марфою та перманентного пиття «контрреволюції», де в обох контекстах маємо негативне маркування). Першого разу - це самогон на парубоцьких гуляннях, що первинно постає знижено-профаним, підкреслено нешляхетним напоєм (на відміну, скажімо, від «високих» напоїв: вина, коньяку тощо). Але негативної оцінки у даному контексті немає: випивка фігурує тут у жартівливо-грубуватому ключі народно-сміхової культури, що засвідчується згрубілою лексикою типу «валандатися», «роздушити пляшку», жвавим обговоренням способів пиття - «ленточкою» чи «шариком», знижено-згрубілими фізіологічними подробицями закушування, а також грубим непристойним жартом щодо п'яної вдовиці: «Потім обридло валандатись - вирішили роздушити пляшку. Соломон навчав Юрка:

- Ти не ленточкою ціди, ти вкинь шариком. Пити не вмієш. Повстанець!
А хтось підкинув:

- Раненим не можна шариком - хай ленточкою, - закашляється. Соломон жвакав яблуко, шипів од оскоми, пирскав слиною і розказував, як вони на досвідках п'яній вдовиці Христі Горлатій вилили між ноги пляшку самогону. Розказував довго, з присмаком, сміявся коротко й грубо, наче в бубон бив» [1, с. 105]. Натомість у другому епізоді так само профанний пролетарський напій типу «йорша», утворений шляхом змішування горілки та пива, постає негативно маркованим і пов'язаний з критикою побутового пияцтва у лавах комсомольців (лінія другорядного персонажа комсомольця Верка, який, вчащаючи до «корчомки», починає «відриватися від колективу та комсомолу»). Власне, негативна оцінка спиртного, традиційна для соцреалізму, увиразнюється кінцівкою твору - довгим розглядом на комсомольських зборах відкритого листа комсомольця Тарасова до редакції «Комсомольця України», де він зізнається у своїй схильності до випивки та втраті інтересу до роботи.

Таким чином, розглянувши семантику концепту їжі у романі Олексі Кундзіча «De facto», ми з'ясували, що гастрономічна образність твору та її аксіологічне маркування репрезентують риси, що трохи згодом перетворюються на домінантні кліше соцреалістичної естетики: підкреслено соціальний характер їжі; поділ на «гнаних і голодних» та пересичених панів-буржуїв; утілення тези «хто не працює, той не їсть»; поділ на «здорову» (ідеологічно та фізично) їжу пролетаріату та «хворобливу», вибагливо-вишукану їжу ідеологічних опонентів; негативне маркування солодкого (як ознаки буржуазного життя чи морального переступу) та несприйняття насолоди їжею (ідеологічно витриманий антигедонізм); критика вживання спиртного та побутового пияцтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кундзіч О. De facto // Кундзіч О. Твори: в 2 т. / Олексій Кундзіч. - К.: Дніпро, 1985. - С. 9 - 278.
2. Платонов А.П. Котлован // Андрей Платонов Ювенильное море. Котлован. Чевенгур - М.: Известия, 1989. - С. 81 - 189.

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМАХ І. ДРАЧА 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

На матеріалі драматичних поем І. Драча «Дума про Вчителя» та «Зоря і смерть Пабло Неруди» розглядаються концепція людини -особистості, яка є уособленням духовності, світла, людяності, опозиція людина - людиці (останні як втілення бездуховності) та специфіка її художнього вираження.

Ключові слова: драматична поема, концепція людини, конфлікт, опозиція, особистість, образ-маска, діалог.

На материале драматических поэм И. Драча «Дума об Учителе» и «Заря и смерть Пабло Неруды» рассматриваются концепция человека -личности, воплощающей в себе духовность, свет, человеколюбие, оппозиция человек - нелюди как воплощение бездуховности и специфика её художественного выражения.

Ключевые слова: драматическая поэма, концепция человека, конфликт, оппозиция, личность, образ-маска, диалог.

The concept of a human as a personality, who is the embodiment of spirituality, light, humanity, the opposition of man and little people (the latter as the epitome of spiritual impoverishment) and peculiarities of its artistic display is studied on the material of Ivan Drach dramatic poems «Ballad of the Teacher» and «The Dawn and Death of Pablo Neruda».

Key words: dramatic poem, the concept of human, conflict, opposition, personality, the image and mask, dialogue.

Уже перші публікації поезій І. Драча виокреслили ті риси світобачення поета, які заакцентували творчу індивідуальність і ввели його в коло модерністів в українській поезії середини ХХ ст., яких пізніше охрестили визначенням «шістдесятники». Це передусім - концепція людини - особистості, яка прагне діяти в ім'я Краси, Правди, справедливості, і, що важливо - національно свідомої, та космізм (як масштабність) мислення у вираженні цієї сутності Людини, її співвіднесеності із світом (у системі мікросвіт (рідна хата, рідна земля - Україна) і макросвіт - Всесвіт). Ці ознаки оновлення української поезії в умовах державної соціальної зааганжованості відразу ж були помічені тогочасною критикою (І. Світличний, І. Дзюба, С. Крижанівський, М. Рильський).

У поемі-трагедії І. Драча «Ніж у сонці» (перша публікація 18 липня 1961р. на сторінках тоді ще «Літературної газети» (але уже при її редагуванні П. Загребельним), до наступного видання поема йшла довго: чи не вперше після замовчання через цензурні утиски її включили до вибраного «Сонце і слово», 1978) на повний голос зазвучало «Я» героя, людини всепланетарної. В її зображенні соціально-політичний аспект загальноприйнятої в радянській літературі концепції людини відійшов на другий план. Він, звичайно, не зник, але, як справедливо зауважує М. Наєнко, читачі «ніби не помічали певної данини поета тодішній «ленінській» ідеології, зате із захопленням сприймали всі його нові твори» [3]. Їхню увагу привертали філософська, морально-етична, емоційна інтерпретації людини і світу.

Уособленням концепції Людини як особистості в поемі-трагедії «Ніж у сонці» І. Драча постали образи «божевільної», у якої війна відібрала трьох синів, голови колгоспу, дівчини-скрипки Соломії, майстра народного мистецтва (реальної особи), космонавта (ліричного «Я»). Мати, хлібороб, дівчина-майбутня мати, митець, космонавт-захисник планети, тобто -органічно вибудована система, в якій поєднано традиційні, національні архетипи і сучасний тип людини епохи розвитку техніки, цивілізації, прирівняної до космічної («зоряне дитя»). Їх об'єднує світовідчуття, в основі якого Душа і Серце. В образі «божевільної» сфокусовано печаль і страждання, внутрішнє несприйняття втрати синів. Цим умотивований її вчинок: дарування ринки меду відлітаючому на смерть в ім'я порятунку сонця.

У зв'язку з образом голови колгоспу, який виокреслюється у хронотопічно незвичайній ситуації - похорону, розгорнуто одвічну опозицію - життя і смерть. Через уявне звернення персонажа до тих, із ким жив, а тепер його супроводжує у траурній процесії, репрезентовано його самохарактеристику, в якій виділено такі риси як самовідданість в обороні рідної землі й у праці. Чи не вперше в радянській літературі саме через такий образ офіційної особи, керівника, у поемі «Ніж у сонці» було реалізовано вираз відчуття провини людиною як суспільної особи - за «вбогість» «божевільної», за байдужість до «смутку» колгоспника Степана, і як чоловіка - за неухважність до «краси» дружини, провини перед мистецтвом, яке для нього заступила «симфонія полів». Душа Скрипки-Соломії - уособлення ніжності й краси. Її світ протилежний світові «грошей» і «золота», криводушності і бездуховності. Саме їй призначено «дати зоряного сина». «Українські коні», керамічні вироби заслуженого майстра народної творчості Омеляна Залізняка, «Вкраїну мчать на вицвічених гривах» [1, с.97], відкриваючи красу національного мистецтва України світові на виставці в Парижі. З усіма цими персонажами поєднано ліричне «Я» героя, людини, місія якої - порятунку Сонце від атомних вакханалій. Саме у зв'язку з цим образом актуалізовано найголовніші питання буття Людини, проголошені в «Пролозі» поєми: «Навіщо я? Куди моя дорога?» [1, с.97], акцентовані в оповідях і про інших персонажів.

Сонце - Всесвіт - Життя - Людина у поемі-трагедії «Ніж у сонці» представлені в одній системі. Тому і «ніж у сонці» - це ніж, спрямований на Життя, на Людину, на мистецтво і науку, на красу, а, отже, на Землю і Всесвіт. Протистояти йому може тільки Людина, але Людина - одночасно його творець і

його господар. У підтексті ситуації з «ножем у сонці», місії у ній «Я» асоціативно виникає заперечення ренесансного ідеалу дійсності можливостей, виконання неможливого, нездійсненого. І навпаки -дотримання, за Аристотелем, «розуміння буттєвого та духовного як підкорення дійсності можливістю» [6, с.175].

Через 15 років після першої публікації поеми-трагедії «Ніж у сонці» І.Драч повернеться до цієї думки у симфонії «Леонардо да Вінчі» (опублікованій у збірці «Київське небо» в 1976 р.). Висловивши здивування з приводу того, як можна поєднати Леонардо да Вінчі, автора картин на біблійні сюжети, портретів «Мадонна Літта», «Мона Ліза» («Джоконда»), проекту ідеального міста, з «проектом леонардівського кулемета» («Простоти поєднання двох див - Руйнівного і творчого, злого і доброго» [1, с.358]), підтримуючи існуюче у філософії розуміння всеможливостей як джерела не лише технічного прогресу, а й породжених ним страху, втрати духовності, смерті, поет висуває свою концепцію світу, розірваного антитетичним взаємопересіченням Добра і Зла, амбівалентності людини в ньому: людини - як «високості», «здоров'я» і людців («люди грубі, Люди поганої вдачі і недолугого розуму», «хворобливі і роздратовані» [1, с.359]). Характеристика останніх гротескно-іронічна, сповнена натуралістично-побутових деталей у стилі сатири Рабле.

Перед ліричним героєм поеми-симфонії «Леонардо да Вінчі» постає два питання: перше - чи можна називати «Людиною людей, майстром майстрів» [1, с.359], яким світ сприймав Леонардо да Вінчі, того, хто «шкодив вітчизні людей», «роду людському» [1, с. 360]. І друге - чи маємо право ми, сучасники, судити його? Відповідь на них дано у фінальній частині твору. Вона продиктована часом нових технічних винаходів: у «серцебитті першого космічного корабля» та наступних - биття серця Леонардо да Вінчі (його проектів літальних апаратів). У них - вияв упевненості в тому, що людина, яка сягнула космосу, зрозуміла, «куди ми йдемо». Завершуючи таким чином свою аксіологічну характеристику Леонардо да Вінчі, І. Драч наголошує і на вирішеності висунутої у поеми-трагедії «Ніж у сонці» проблеми. Але в наступних драматичних поемах «Дума про Вчителя» (1977), «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) поет знову повертається до моделі дисгармонійного світу, соціуму, позиціонує антитезу людина і людці, що, у свою чергу, активізує мотив пошуку відповіді на питання «Навіщо я? Куди моя дорога?». Недостатня увага літературознавців до висунутої в них і нині актуальної проблеми примусила ще раз заглибитися в текст названих творів і виділити як основне завдання його розгляду у даній статті - дослідження поетикальних особливостей розкриття концепції людини в них.

У драматичній поемі «Дума про Вчителя», обравши діалогічну форму наративу, у структурі якого поєднано елементи античної драми (хор, голоси), казки-вистави (рольові партії), розмови-марення (діалог, полілог), публіцистики (монолог-промова, книга відгуків), І. Драч розгортає багатолінійний конфлікт, що є головним інструментом утвердження морально-етичної, більше того, естетичної сутності людини. Його протиборствуючі сили чітко окреслені через оприявлення кардинально протилежних світоглядних позицій їхніх представників стосовно проблем Людини, її виховання. Центральна опозиція в системі колізій його

розвитку - протистояння персонажів - Вчителя і його опонента Мещерського. Перший - образ реальної особи (у присвяті названо ім'я В. О. Сухомлинського, відомого не лише в Україні педагога). У тексті твору її характеристики теж конкретизовані реаліями біографії героя, позитивність яких відтінена аксіологічними метафоричними означеннями на зразок - «Він все сприймає серцем», «він же в польоті живе», «птах радості», «золота бджола», що скеровують на сковородинське начало в інтерпретації Людини як індивідуума.

Мещерський у зображенні І. Драча - узагальнений тип «людців». Устами одного із персонажів (Суханова) йому дано колоритне визначення: «Ви - безіменний. Ім'я не одне у Вас» [2, с.26]. З одного боку, таким чином підкреслено догматизм, стереотипність його мислення, а з другого -багатоликість мещерських як явища. Останнє репрезентовано в словах-тирадах не лише самого Мещерського, а й його прибічників, для яких на першому плані «ми», а «я» - лише в його системі. Не заперечуючи суспільних засад виховання, Вчитель на противагу їм акцентує на вихованні Людини як особистості.

Твори, твори індивідуальність,

Твори людину скрізь і над усе... [2, с.10], - цю істину проголошено одним із голосів Хору не без іронії, бо він із кола супротивників Вчителя. Але саме в них головне завдання вихователя наступних поколінь.

Антропоцентризм І. Драча окреслюється на двох рівнях: екзистенційному, у центрі якого проблема свободи індивідуума, і соціального дискурсу. Саме з образом Вчителя в драматичній поемі І. Драча пов'язано мотив внутрішньої свободи людини, із розвитком якого оприявнюється ідеал учителя-творця і виражено основи гуманістичної природи виховання яскравої індивідуальності. У цьому контексті концептуальним є як протиставлення позицій Вчитель / Мещерський, так і зіставлення-протиставлення Вчитель / Макаренко, одиниця / колектив, за сюжетом твору висунуте за ініціативою супротивників першого. Уже в «Пролозі» поеми «Дума про Вчителя» акцентовано:

Вчитель наш

У кращому - Макаренко сьогодні.

На новому етапі [2, с.12].

Оці «у кращому», «на новому етапі» - підкреслюють відмінності між ними, сутність яких метафорично відзначено в афористичній формі:

Макаренко кував людину,

А Вчитель - цей ліпив її. Різниця

Між ковалем і скульптором [2, с.12].

Коваль і скульптор. Обидва творці. Коваль - «майстер, що куванням обробляє метал, виготовляє металеві предмети» [4, с.202]. Скульптор -«митець, що працює в галузі скульптури», що є «видом мистецтва» [5, с.333]. Майстер і Митець. Перший (Макаренко) «кував людину» колективу, другий (Вчитель) витворював її духовність у народних традиціях - любові до ближнього, праці, хліба, а, отже, землі. Саме ці риси, зумовлені хліборобською культурою та філософією серця, визначають українську ментальність. Такий погляд на Людину домінує в художньому світі І. Драча.

Відома дослідниця творчості шістдесятників Л. Тарнашинська, говорячи про антропоцентризм І. Драча, відзначає, що у його творах «проблематика людини як індивідуальності - її неповторності, самодостатності <...> розмикається у Всесвіт, у загальні закони світобудови, дещо романтизовані поетом: адже незаперечним центром цього Всесвіту залишається для нього Земля - і це можна зрозуміти як позицію людини-творця, перетворювача світу» [7, с.376]. Дійсно, поет творить художній образ такої Людини й у своїх баладах буднів, і в драматичних поемах. У драматичній поемі «Дума про Вчителя» цей ідеал Людини утверджується як у зображенні героя, так і в художній репрезентації його засад гуманістичного виховання - «людяності і чуйності, і почуття людської гідності» [2, с.19], «мудрості любові» [2, с.48]. У розкритті останніх автор поєднав безпосередній виклад їхньої сутності, з перевагою ознак політично-публіцистичного стилю оповіді (зокрема, у полеміці голосів хору, прихильників і опонентів Вчителя, епізодах дискусій з мешчерськими і його розмов з колегами), із театралізованими подієво-словесними координатами сюжету (наприклад, розділи «Вчитель в НДР», «Хліб і стаття Мещерського», «Жива книга вражень відвідувачів»), скорельованими на відтворення емоційно-психологічних станів персонажів, їх внутрішнього світу.

На поєднанні свідомого й несвідомого у вираженні почуттєвих концептів виховання Людини («Казка про любов у шкільному театрі», магнітофонний запис казки, витвореної ученицею про сіру пташку іволгу і райдугу, розповідь про фольклорно-обрядове дійство - свято Першого хліба, марення (Вчитель і Смерть, «Марення Вчителя»), містична картина «круглого столу» в епілозі - «Верховний Педагогічний Суд»), у якому органічно співвіднесено реалії й архетипи національного й загальнолюдського міфологічного рівнів, утверджуються основи самореалізації «Я» як особистості на відміну від знеособленого колективного «ми», породженого комуністичною ідеологією.

За К. Г. Юнгом, важливо зрозуміти роль духу в умовах «загального неврозу часу» [8, с.76]. На ці слова К. Г. Юнга про взаємозв'язок духу і характеру часу асоціативно спрямовані у «Думі про Вчителя» І. Драча ситуації різких випадів людей - «пасквілянтів» проти Вчителя, вкладені в їхні уста обвинувачення на його адресу («кар'єрист», «суцільний сентименталізм», «фантазер») [2, с.10 - 12]. Їх відзвук і у словах-підсумку в епілозі, право виголосити які надано в уявній сцені «Верховного Педагогічного Суду» Макаренкові:

Століття за століттями /

Борня іде, одна і та ж, здавалося б: /

Та кожному - своя доба. /

Та кожному - свої обставини [2, с.107].

Інші обставини, інший герой, інші соціальні умови його діяльності зображені в драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди», масштабніші її хронотопічні межі (Європа, Азія, Америка), але незмінними залишаються координати конфлікту - Людина і люди, хоча й у зв'язку з новою, і з тою ж, не менш важливою для всіх віків, проблемою - Поет і влада. Як і в попередньому творі («Думі про Вчителя»), в основі опозиції - біографічні реалії життя героя, прикмети історичної дійсності, а в його структурі на рівні сюжету, композиції, образності перехрещуються соціальний

дискурс із театральністю вираження художнього мислення, із широким залученням текстів Пабло Неруди.

Уперше І. Драч торкнувся теми опозиційності Поета і Влади в поемі-симфонії «Смерть Шевченка», що увійшла до збірки «Соняшник» (1962). Розгортаючи цю тему, автор підкреслював: Поет своїм життям, діяннями ідентичний народові. Влада і народ - протилежні іпостасі. Влада в інтерпретації автора поеми-симфонії багатоліка: це і російські царі (їх названо поіменно), і панство України. У цьому контексті Поет (Шевченко) постав як борець, роль якого світити < . . . >

В завірюшних, грозяних століттях,
Серцем розпанахувати тьму [1, с.28].

У поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» образ Поета, який словом захищав «історію чилійську» від карателів [2, с.208], книги якого народжувалися «у бою» [2, с.217] як виклик «тим, хто проливає кров дітей» [2, с.222], протиставлено світу, ворожому людині, світу воєн, соціальних суперечностей. Його слово - слово борця за демократію, проти диктатури тоталітаризму в Іспанії, Чилі.

І. Драч, обравши життя і смерть Пабло Неруди як текст своєї поеми, висунув животрепетні мотиви-опозиції: Свобода слова, людини і тиранія диктаторського суспільства, Поет і Влада. Асоціативно названі мотиви екстрапольовані на радянську дійсність, коли після короткої «відлиги» 60-х років ХХ століття за ґратами і на засланні опинилися представники української інтелігенції (правозахисники). Невипадково, визначаючи жанр свого твору в підзаголовку як «драматична поема», І. Драч уточнює: «або спроба сучасного літературознавства на чилійський лад». Вказівка «на чилійський лад» у поєднанні з означенням «сучасного» є концептуальною деталлю, що перекидає місток від оповіді у творі про переслідування реального поета в реальних умовах тоталітарних режимів до підтекстового вираження бачення автором близької йому дійсності.

Із розвитком сюжету безособовий образ «чилійського літературознавства» оприявнюється в діях і характеристиках образів вороже налаштованих проти Поета охоронців диктаторського режиму в Чилі періоду перевороту, здійсненого хунтою Піночета,- Капітана («сеньйора Ареляно»), Критика (прислужника і страхополоха), «літературознавців-практикантів» на одне ім'я (Ромео) і Величезного Вуха. В їхніх характеристиках поєднано реалії дійсності та засоби сатиричного викриття. Серед останніх значимими є образи-маски й алегоричні образи. Так, в образі Капітана, яким розпочинається реєстр «літературознавців» - слідчих, «професора секретної поліції», поєднано непокєднуване (зовнішня вишуканість аристократа й «чоло ката», що «палить книжки»). За авторською характеристикою, «йому відповідає Маска-Смерть» [2, с.198]. Герої з ім'ям шекспірівського персонажа - Ромео - в інтерпретації І. Драча нічого спільного не мають із своїм номінальним прототипом: вони позбавлені людських почуттів, вони теж кати. Така їхня сутність розкривається в епізодах катувань Джульєтти, переслідувань Поета. Їхні маски співвіднесені з їхніми діями. У списку дійових осіб стосовно кожного з них зазначено цей статус: «Ромео І -слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий», його знак - «Маска-Кабан»; Ромео ІІ - йому, «улєсливому, підступному», за

визначенням автора, пасує «Маска-Гієна». Не до кінця визначився у своїй літературознавчій позиції Ромео III, тому, як передбачено у перших заувагах про нього в списку «Дійових осіб», «може не пройти практику», йому відповідає «Маска-Кажан» [2, с.198].

У протиставленні світу «слідчих» Поета виокреслюється сила останнього, сфокусована в його Слові - правди і свободи. У деталях виразу іронії Капітана на адресу віршів Поета, зображення його дій (спалення книг Поета, катування Джульєтти) засвідчено не його силу, а блазнювання. Мотив блазнювання актуалізовано в епілозі драматичної поеми І. Драча. Головна парадигма внутрішнього стану Капітана в авторській інтерпретації в епізодах його каральних дій - божевілля. Його мотивація в антитетичності характеристик ставлення до Поета Капітана (тобто путчистів) і народу: гнів, скаженіння Капітана як вираз ненависті до Поета і любов, повага народу до нього: він палить книги Пабло Неруди, торжествуючи перемогу, а жінки моляться «за спасіння» душі їхнього автора; він посилює варту біля «ізольованої палати», де лежить хворий Поет, а у світ - «конвеєром йде його писанина» [2, с.206]; влада забороняє масовий похорон Поета, а «На цвинтар прийшли тисячі» попрощатися з ним. Через систему цих антитез утверджується безсмертя Поета, що сконденсовано проголошується в третій частині поеми І. Драча у формі своєрідного перегуку голосів:

- Пабло Неруда...
- Тут...
- Нині...
- І во віки віків [2, с.276].

Екстрапольовані на заголовок драматичної поеми І. Драча й одночасно на кантату Пабло Неруди, ці слова переключають образ Поета у сферу інобуття в пам'яті народу, у систему тріади Життя - Смерть - Безсмертя. У фіналі твору активізовано розв'язку мотиву божевілля й утвердження незнищенності Слова.

На початку драматичної поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди» у сцені розмови Автора, Художника, Режисера, Композитора про «перетворення» теми («Помер Капітан духу - з'явився Капітан піратів» [2, с.201]) та в першій розгорнутій ремарці визначено два концептуальні моменти хронотопу сцени як «Вільний принцип корабля»: 1) форма Життя Поета, його боротьби й слави, 2) того сценічного простору (у його епіцентрі «камінний будинок», названий кораблем як за місцем його розташування (на березі океану), так і за інтер'єром та екстер'єром), що відповідає реаліям життя й уподобанням Поета, які легко вкладаються в систему Воля - Людина - Духовність. У фіналі образ корабля постає як символ перемоги Поета над владою, у співвіднесенні його з образом неба - Вічності Слова Поета, його безсмертя. Такий зміст умотивовано всім текстом твору, що, як і попередні драматичні поеми І. Драча, сакралізує образ Людини, протиставляючи її людям, утверджуючи Духовність як першооснову світу, що загалом характерне для творчості І. Драча.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч І. Сонце і слово. Поезії / Іван Драч. - К. : Дніпро, 1978. - 368с.
2. Драч І. Драматичні поеми / Іван Драч. - К. : Дніпро, 1982. - 284с.
3. Наєнко М. Шістдесятництво: в історії сучасності / Михайло Наєнко // Літературна Україна. - 2008. - 7 серпня.
4. Словник української мови: У12 т. - Т. IV / Редакц. колегія: І. К. Білодід (голова) та ін. - К. : Наук. думка, 1973. - 840с.
5. Словник української мови: У12 т. - Т. IX / Редакц. колегія: І. К. Білодід (голова) та ін. - К. : Наук. думка, 1978. - 916с.
6. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. - К.: Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2002. - 534с.
7. Тарнашинська Л. Українські шістдесятники: профілі на тлі покоління / Людмила Тарнашинська. - К. : Смолоскип, 2010. - 630с.
8. Юнг К. - Г. Проблемы души нашего времени: 2-е изд./ Карл - Г. Юнг. -М. : Флинта; МПСИ: Прогресс, 2006. - 336с.

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ПОВСТАНЦІВ УПА

Розглянуто питання виникнення та розповсюдження українських повстанських пісень періоду Другої світової війни. Акцентовано увагу на визначенні ролі відомих українських поетів у вихованні патріотизму повстанців та спонуканні народних творців до створення повстанського фольклору, який відповідав духові часу та відображав драматизм боротьби за незалежність України.

Рассмотрен вопрос возникновения и распространения украинских повстанческих песен периода Второй мировой войны. Акцентируется внимание на определении роли известных украинских поэтов в воспитании патриотизма повстанцев и побуждении народных поэтов к созданию повстанческого фольклора, отвечающего духу времени и отражающему драматизм борьбы за независимость Украины.

In the article the question of the origin and dissemination Ukrainian rebel songs of World War II. Special attention is paid to the influence of well-known Ukrainian poet on the growth of patriotism and national artists encouraging the creation of rebel folk that meets the spirit of the times and reflect the dramatic struggle for the independence of Ukraine.

У середині ХХ століття з особливою гостротою для українства постала ідея захисту нації, її визволення і здобуття держави, пов'язана з ідеологією націоналізму. Програмою вона стала в діяльності Організації українських націоналістів, заснованої в січні 1929 року. Драматизм подій, спрямованих на здобуття суверенності, знайшов специфічне художнє вираження у творах авторів рукописних поетичних збірок та народних піснях, нерідко трагічних за змістом, позначених пафосом героїки та самопожертви в ім'я України.

Поезія учасників опору та національно-визвольного руху виростає зі стрілецької творчості, що була фактором пробудження на початку ХХ століття національної свідомості, ідеї державницьких змагань народу. У період Першої світової війни почався активний процес переродження української нації, пробудження її творчого потенціалу. Це зумовило появу багатьох віршів, які стали піснями. Їх авторами були насамперед Січові Стрільці, які пройшли випробування війною, винесли з неї вічний і незламний дух боротьби. Після перемоги більшовиків на території колишньої царської Росії, Західна Україна опинилась під окупацією Польщі (липень 1919 року). Польський уряд всіляко намагався довести Європі, що ніяких українців та їхніх проблем не існує, а його служники вбивали і садили в тюрми тисячі українських патріотів. Насильство над народом породило

героїчний опір. Створена в 1920 році Українська Військова Організація (УВО) розпочинає саботажні акції, піднімає народ на повстання, організовує партизанські загони, "летючі бригади".

3 травня 1922 року у Львові виходить часопис "Літературно-науковий вісник", його редактором був націоналіст Д. Донцов, який надав журналу бойового характеру. Із створенням ОУН (27 січня - 3 лютого 1929р. у Відні на конгресі представників націоналістичних організацій), бойова активність молоді (19 - 25 років, саме такий вік більшості членів організації) лише зростає. Арешти і судові процеси, які практично не припинялися, значно зменшували лави ОУН. В умовах широкого наступу польських каральних загонів, репресій насамперед зазнавали сільська інтелігенція та свідомі селяни, в яких режим бачив головного ворога. ОУН, націоналістичний рух взагалі, стають вагомим чинником у житті українців. І тому, що їхні ідеї та настрої захоплюють молодь, і тому, що членами ОУН, чи ідейно близькими до руху були такі визначні письменники, як Євген Маланюк, Юрій Липа, Олег Ольжич, Олена Теліга, Улас Самчук, Леонід Мосендз та інші. Рівняючись на них, учасники опору створювали свою, безіменну літературу - пісні, коломийки, приказки, оповідання. Їхня творчість у 20 - 30-х роках ХХ ст. та національно-визвольних змагань у часи Другої світової війни мала великий вплив на свідомість повстанців.

Лідери підпілля добре розуміли значення народної поезії, пісні в актуалізації національної ідеї в українцях. За усними розповідями учасників руху, що повстанці за наказом командирів записували пісенний фольклор, складали машинописні збірки і поширювали їх серед населення. Автори поезій, пісень гинули в боях, їх розстрілювали фашисти і більшовики, але віршів здолати не могли. Серед літературознавців утвердилася назва цього багатющого пласту українського фольклору - повстанські пісні. Характерною рисою українських повстанських пісень є те, що більшість з них є відгуком на конкретні події, у них часто фіксуються реальні місця боїв, їх учасники, передається напружена атмосфера війни, настроїв повстанців. Фольклор має унікальну можливість "бачити" і "чути" життя, як бачив і чув його народ. Друга світова війна оприявнювалася у фольклорі через засоби подієвості, конкретизації хронотопу. Його твори відзначаються чітким політичним спрямуванням. З розвитком подій змінювалась і тематика творів.

У роки війни найбільшою популярністю користувався жанр пісні: пісні-протести, марші, колядки, гімни, балади, переспіви. Саме в піснях виражено високий рівень свідомості борців за волю України, їхній патріотизм. Пісні, написані непрофесійними поетами, продовжували кращі фольклорні традиції минулого, створювалися нові тексти, найчастіше на мелодії відомих народних пісень. Вони не були зразковими з точки зору художньої майстерності, але відповідали запитам часу. Пісенна творчість повстанців різноманітна за своєю тематикою - героїки національних змагань, боротьби за незалежність України, спадкоємності поколінь, мотивами справедливості, віри в майбутнє.

На початку 40-х років ХХ ст. ці теми актуалізуються, оскільки в Західній Україні в цей час велася напружена підготовка до збройної боротьби за незалежність України. Її учасники прагнули мати лідера, з яким пов'язували великі

надії. Цій темі присвячено, зокрема, колядку "Бог народився в місті Віфлеємі ", що саме тоді виникла і набула популярності:

Сорок мільйонів чекає до бою -Підем
всі враз! Степан Бандера із-за кордону
Поверне. Відбере Київ від катів
червоних Раз на все. Дзвони
задзвонять, сурми заграють,

Слушний час. Ми йдемо до бою, Ісусе рожденний, Рятуй нас! [4, с. 16]. Автор колядки вдається до сакралізації образу Бандери, орієнтуючись на біблійний сюжет, поєднуючи реалії дійсності із образами-символами.

Образ Степана Бандери досить часто фігурує у пісенній творчості повстанців. У ній він змальований як незламний борець проти будь-яких окупантів. Поширеним при цьому в їхніх поезіях було використання біблійних сюжетів, мотивів, образів, що були скорельовані на розкриття теми, ідеї твору, оцінки тієї чи іншої події. В одному із віршів безіменний автор у формі молитви звертається до Ісуса Христа з проханням визволити Степана Бандеру з польської в'язниці:

Сукику маленький з високого неба, Поверни нам
провідника, бо нам його треба [4, с. 18].

Переконаливим підтвердженням популярності Бандери серед населення Західної України є велика кількість колядок, щедрівок, балад, маршів, присвячених йому, які побутували в 40-х рр. ХХ ст. В одній із таких пісень акцентовано його організаторські здібності:

Там в гаю, в лісі при оборісі,
Там військо стояло, ладу не мало.
Там Бандера прийшов,
Лад у війську найшов [4, с.18].

Мотив віри у свого лідера, надії на порятунок нації є основною у поезіях про Бандеру.

У переспівах колядок, присвячених повстанцям, акцентовано мотиви народної стихії, віри людей, змучених дворічним пануванням більшовиків (1939 - 1941рр.), у визволення:

Нова радість встала, як УПА повстала, Яка
підлих комуністів знищила немало. Ой ти,
Христе Боже, і ти, УПА, тоже,
Борони нас від вивозу - нам і тут є гоже.
Лихая година в нас панує нині,

Та вже скоро народиться воля Україні [6, с. 241]. У цій колядці традиційні образи колядки поєднано із реаліями становища народу, що поглиблює вияв почуття надії. Йдучи від життєвих реалій, автори пісень не мали ілюзій, вони виражали віру повстанців лише у власні сили:

Гей, збирайтесь, друзі, сміливі та дужі,
На бій з ворогами -
Здобудем державу - соборну та вільну,

Своїми руками [2, с. 38].

Вони виокреслювали справжню сутність обіцянок більшовиків та гітлерівців про надання Україні незалежності:

Кожний ворог йде нас визволяти,
А для себе землю він краде.
На могилу землю буде мати!
На могилі воля зацвіте [3, с. 26].

Провідною для значної кількості пісень є ідея спадкоємності боротьби за державну незалежність, у втіленні якої відчутний перегук із мотивами козацьких пісень, зокрема про героїчну, мужню боротьбу проти завойовників, життя у власній вільній державі. Повстанці були переконані, що вони є нащадками запорожців, що й знайшло своє вираження у пісенній формі:

Вже повстанці України
Взяли кріси в руки,
Здобувають Україну
Козаків правнуки [5, с. 24].

Чимало героїчних мотивів піснетворці перейняли і від поезії Січових Стрільців. Деякі з них розгорнуті без істотних змін ("Їхав стрілець на війноньку", "Чуєш, брате мій", "Йшли стрільці до бою" та ін.). До деяких стрілецьких пісень вводилися реалії нового етапу визвольних змагань, нові їхні характеристики; на відому музику добиралися нові слова.

У час війни було створено чимало пісень-реквіємів, плачів про загиблих товаришів. Але вони не є виразом розпачу, у них у центральній позиції звучать мотиви героїчної смерті в ім'я честі і волі України, заклик до продовження боротьби, що поєднано із християнським зверненням до Бога, як утілення ідеї захисту України:

Столиця Київ у румовищах,
А з наших сіл і хат лиш попелища.
Та без вагання
Знов до змагання
За свою волю ми встаєм.
Великий Христе, Боже єдиний,
Над безталанням зглянься України,
В борні за волю, за кращу вол
Допоможи її синам! [6, с. 242].

Незламне завзяття, віра у справедливість мети борців-повстанців, глибока впевненість у досягненні їхньої цілі, гордість за свій внесок у реалізацію національної ідеї - ці мотиви зумовили пафос маршових пісень того часу. Пісні-марші написані самодіяльними авторами, виконувалися нарівні з піснями на тексти відомих поетів, зокрема Василя Пачовського ("Ми лицарі без жаху і без смерти"), Григорія Чупринки ("Віють прапори"), Миколи Вороного ("За Україну") та інших. Умови повстанських змагань породжували і народних поетів, і поетів-професіоналів. Серед відомих поетів УПА Марко Боєслав, який видав п'ять поетичних збірок: "Непокірні слова", "В хоробру путь", "Вітчизна кличе",

"Протест" та ін. Його вірші гнівні, спрямовані проти завойовників, що нівечать Україну, і водночас ніжні, коли йдеться про рідну землю, вони сповнені любов'ю і вірою. Автор багатьох віршів, пісень, написаних для бійців УПА, Богдан Федчук (педагог, автор творів для дітей, родом з галицького Поділля) у 1944 році написав у Карпатах низку віршів, під загальною назвою "На постої". Агітаційну функцію виконували й поезії Марії Потикевич-Заболотної (народилась 1924 року на Тернопільщині). Вона, героїчна жінка, яка з 18 років воювала у загонах УПА, була медсестрою та зв'язковою, писала вірші і глибоко патріотичні, і лагідні, сповнені почуттями любові, переживань за бойових товаришів, гіркоти втрат і ненависті до ворогів. Петро Карпенко-Криниця, бойовий командир УПА, який виніс на своїх плечах усі труднощі партизанської війни, був чудовим ліриком. Його цикл "З нотатника хорунжого" (1943 - 1944 рр.) містить вісім поезій.

Піснями для повстанців ставали чимало творів професійних авторів. Наприклад, досить популярним був марш "До бою!" на слова І.Багряного і музику Г. Китастого, він підносив бойовий дух повстанців, спонукав до завзятості й відповідальності перед предками і нащадками. Згадки про визначних діячів українського козацтва, борців за волю часів української революції 1917 року і воїнів УНР у минулому, які боролися за волю України, поглиблюють історичний аспект теми боротьби за незалежність країни і народу. Ударний ритм, повтори концептуально значимих образів передають динаміку руху, маршу:

Раз-два, до бою! Не шкодуй собою! Меч
піднеси і навідрік бий! Бий до останньої
краплі набою, Бий за Вітчизну й поляж
головою! За Україну! Вперед! Бий, бий,
бий! З нами прийшли крізь муки й тортури,
Як приклад великий, як жертви за нас,
Великі звитяжці - Мазепа й Петлюра, Петро
Дорошенко, Богдан і Тарас! [1, с. 49]

Широке використання біблійних мотивів, ремінісценцій з фольклору та літератури зробило повстанські пісні популярними і масовими. Саме пісні є підтвердженням, що українці не були пасивними споглядачами, а самовіддано і героїчно боролися за власну державу:

Вперед, соколи, до сонця й волі!
Як маки в полі,
Ми під бурею цвітемо!
Героїв діти, ми будем жити,
Землею володіти,
Залізом і вогнем [1, с. 52].

Характер образності, ритмомелодики повстанських народних поезій дозволяє віднести їх до фольклору, а їхній ідейний і часом художній рівні, високий героїчний пафос, що визначають їхнє між фольклором і професійною літературою, дають підстави говорити про них не тільки як про цікавий факт, але і як про явище неповторне, своєрідне. Прикладом для їхніх творців була поезія Тодоса Осьмачки, Юрія Клена, Юрія Липи, Олени Теліги, Євгена Маланюка, Олега Ольжича,

Володимира Яніва та інших, тих, хто свідомо спрямовував у 20-х - 30-х рр. свою творчість на служіння національно-визвольній боротьбі, хто протистояв тотальній нівеляції національної культури. Мотиви національно-визвольних змагань у поезії вояків УПА були не лише поетичним відображенням цієї боротьби, а й зброєю, такою ж як багнети й кулемети. Твори такої поезії поширювалися у форматі листівок, друкувалися у таємних альманахах тощо. У віршах поетів-упівців часто фіксуються конкретні місця боїв, постаті реальних людей, передається атмосфера боротьби, піднесеність почуттів, загальний настрій змагання за волю. У жанрово-стильовому аспекті - це вірші-протести, марші, гімни, колядки, поеми тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В дорогу. Пластовий співаник. - Авсбург, 1949. - 60 с.
2. Гей, бували хмари // Повстанські пісні / Упоряд. В. Подуфалий. -Тернопіль, 1992. - 180 с.
3. Гей степами, темними ярами // Співаник УПА. - Рогенсбург, 1950. -162 с.
4. Постать С. Бандери в пісенній творчості народу/ Дем'ян Г. // Бюлетень українських націоналістів. -1996. - № 2. - 42с.
5. Самостійницькі мотиви в повстанських піснях/ Дем'ян Г. //Літопис червоної калини. - Львів. - 1995. - № 4 - 6. - 80с.
6. Слово і зброя. Антологія української поезії, присвяченої УПА / Упорядник Л. Полтава. - Торонто - Канада, 1968. - 396 с.

ЛЮДИНА ЯК ФОКУСНИЙ ЦЕНТР ІСНУВАННЯ ДОБРА І ЗЛА У ТЕТРАЛОГІЇ БОРИСА ХАРЧУКА «ВОЛИНЬ»

У статті на матеріалі тетралогії Б. Харчука «Волинь» розглядається своєрідність художнього розкриття образу людини, як особистості, її самотності і неповторності, а також її роль у розвитку опозиції «добро-зло».

Ключові слова: тема, проблема, пізнання, особистість, образи-символи, міфологічна система, художнє вираження.

В статье на материале тетралогии Б. Харчука «Волинь», рассматривается специфика художественного осмысления человека, как личности, его уникальности и неповторимости, а также роль его образа в раскрытии смысла оппозиции «добро- зло».

Ключевые слова: тема, проблема, осмысление, личность, образы-символы, мифологическая система, художественное выражение .

The article based on the novel of B. Harchuka «In transit» ,V. Shevchuk «Moon swallow Nests with cuckoo», I. Pavlyuka «Biography tree tribe of poets» and novels V.Trubay «Big bird» analyzes the specific artistic expression on the image-symbol of the tree as a basic element of the global model and its role in discovering the meaning philosophy of opposition «beauty-ugliness».

Key words: subject, problem, purport, manner-simbol, mythological system, artistic expression, folklore plot, personality.

Творчість Бориса Харчука є глибоко філософічною. В основі авторського світобачення є філософська концепція «добро-зло». Добро -загальнолюдська філософська категорія, що завжди виступає в бінарній опозиції «добро-зло». Людина не може існувати без добра. Зло ж вносить дисгармонію в суспільство, руйнує внутрішній світ особистості, споконвічні закони людського життя.

Концептуального змісту в художньому світі Бориса Харчука набуває образ людини. Як підкреслив Д. Лихачов, «людина завжди є центральним об'єктом літературної творчості. У співвідношенні із зображенням людини знаходиться і все інше: не тільки зображення соціальної дійсності, побуту, але й природи, історичної змінюваності світу» [3, с. 103].

Гуманістична ідея романів Бориса Харчука пов'язана з естетикою шістдесятників, які реабілітували в українській літературі й культурі людську особистість, її самотність і неповторність. Такий новий підхід до осмислення людини значною мірою суперечив принципам літератури

сопреалізму, для якої обов'язковою була наявність у творі позитивного героя-борця за суспільні пінності, сопіально-активного у будівництві сопіалізму.

Характеризуючи літературне шістдесятництво, М. Наєнко зазначає, що «перша риса шістдесятників активного настрою формувалася як протест проти площинної ідеологічності в літературі», якій нібито поверталася свобода художнього пошуку і наближення обличчям до простої людини, як головного героя оновленої літератури» [4]. Для підтвердження останньої тези літературознавепь називає першу книжку Євгена Гупала «Люди серед людей» (1962). На думку М. Жулинського, шістдесятникам бажалося «вписати людину не стільки в сопіально орієнтований світ суспільного життя, скільки відкрити її індивідуальну природу та сенс життя, вивести на космічний рівень самоусвідомлення як первинної творчої реальності та вищої пінності буття» [2, с. 4]. Про важливість для письменників-шістдесятників не стільки зображення дій, учинків героя, скільки їх переживання, а також вираження свого досвіду, пізнання світу, своєї власної суб'єктивності, говорить і літературознавепь Р. Харчук: «Авторів пікавлять не глобальні проблеми, не дух історії, не маси, а найменший фрагмент екзистенції - особа» [8, с. 11]. У романах Бориса Харчука також відсутній масштабний показ складних сопіальних і політичних пропесів у їх кульмінаційних виявах. У творі «Волинь» автор переважно зосереджує увагу на житті родини, її близьких родичів та знайомих. Для письменника важливий внутрішній світ людини, її духовний та душевний стан у боротьбі між добром і злом.

Проблема зради й зречення посідає у творчості Бориса Харчука одне з головних місць і є стрижнем морально-філософської концепції «добро-зло». Дослідники виділяють дві загальні площини, у яких репрезентовано цей мотив. Так, у родинній площині має місце родове зречення, що найчастіше призводить до трагічних наслідків або братовбивства (прикладами можуть «бути ідейні сутички братів Йосипа та Євгена Волянчуків («Майдан»), зрада братами Гнатюками найстаршого брата Івана та сутички й підступництво у стосунках між братами Петром та Павлом Гнатюками («Волинь»).

У романі «Волинь» центральним мотивом, у межах якого розгортається боротьба між добром і злом, є мотив ворожнечі сім'ї. Збагачення як обов'язкова умова щастя стає причиною руйнування роду Гнатюків. Письменник ретельно простежує життєвий шлях своїх героїв, їхню поведінку, вчинки.

Автор постійно моделює ситуації, у яких його герої змушені робити вибір. Драму роздвоєння і неминучого вибору переживають Петро Гнатюк, Іван Гнатюк, Зінька Горошок.

Борис Харчук говорить про відсутність духовності не тільки серед селян, але й серед представників влади на всіх рівнях суспільної ієрархії, намагаючись художньо дослідити коріння тотальної деморалізації суспільства, виявити мотивацію поведінки та внутрішні моральні закони

представників комуністичної влади в розрізі декількох поколінь. Для цього автор використовує прийом багатоголосся.

У романі «Волинь» Борис Харчук зображує вічний конфлікт між духовним і матеріальним. Провідною думкою є те, що між цими поняттями ніколи не з'явиться гармонія у бездуховному суспільстві. Тому родина Гнатюків хоч і жила в певному матеріальному достатку, проте злагоди вони так і не зуміли досягти. Вони є частиною суспільства, що тримається на владі майна. Деідеалізуючи реальне життя селянських сімей, письменник-реаліст зазначає, як далеко розводять близьких людей намагання збагатитися будь-якими засобами.

Непорозуміння братів Гнатюків через майнові статки, жадоба Павла до землі, яку він ладен здобути шляхом зречення братів, матері та навіть вбивства, духовне зубожіння представників роду призводить до загибелі не тільки роду як реалії (смерть Петра та його синів, по суті, душевна смерть Івана внаслідок дій і братів Петра і Павла, і дій радянської влади, якій він служив), але й до руйнації родового світу, що реалізується в тетралогії «Волинь» на символічному рівні - через помсту Петра братовому дереву, а згодом і через загибель дерева роду Гнатюків - дуба-велетня. Вагомою є деталь - родове дерево зрубує Петро, тобто руйнація роду є наслідком не тільки зовнішніх обставин, а й духовного стану представників роду. Кожен рід у тетралогії «Волинь» має свої родові дерева й одне, спільне, що виступає оберегом усього роду, концентрує енергію, пам'ять і досвід предків.

У тетралогії «Волинь» чи не «найскладнішим» є образ Петра Гнатюка. Визначаючи сюжетну лінію цього героя як основну в розвитку центральної теми першої книги, Борис Харчук не пов'язує з ним тему всього твору. Петро Гнатюк зображений як один із багатьох, як типовий представник свого соціального прошарку, свого часу. У душі Петра добро поєднується з підлотою, любов - із ненавистю. Це запальна і груба натура, сутність якої розкривається в процесі розвитку, боротьби двох начал: чуйної, доброї людини - з одного боку (відмовляється видавати Чорнобая, передає харчі Антоніні та Зінці в тюрму, виступає проти несправедливого вивозу збіднілих поляків), і безжалісного, бездушного власника - з іншого (краде гречку в брата, грабує з Шумейком кооперацію, знущається з вагітної Антоніни). Душевна роздвоєність Петра яскраво виражена через ситуації його ставлення до Зінки Горошок та попівни Раї, коли «багатство духовного світу» першої не завжди переважувало майнові статки другої: «Десь глибоко в душі було два Петра. Один казав: «Іди до Зінки». Другий застерігав: «А як же з Раєю?» [7, с. 66].

Петро Гнатюк відчуває самотність і загубленість у великому світі: «Зорі в небі - вогники далекі <...> Тремтить над головою світ у своїй безкінечності. Хто зміряє синяву? Хто порахує зорі?.. Хіба їм є уже лік? / сумно Петрові на серці. Стоїть під зоряним небом, і здається йому, що уже й не стоїть. Він, а чи не він? А може зовсім нема його на світі. Є небо, зорі, земля і вітер. А його наче й нема, наче загубився в безкінечності світу. Його нема» [7, с.110]. Ця самотність Петра зумовлена його душевною неспокійністю, протиборством між почуттями до коханої дівчини та прагненням розбагатіти. Яскравою художньою деталлю, що

увиразнює розкриття почуттів героя, є місяць: «Щось блиснуло у вікно. То сховався місяць. І він, Петро, був самотнім, як місяць в небі» [7, с. 78].

Драматизм людського існування розкривається насамперед через розвиток мотиву самотності, що вмотивовується соціально-економічними обставинами, руйнацією роду, байдужістю можновладців до справ і долі людини, меркантильністю, загальною продажністю, а також репресивністю держави. Самотніми відчуваються й Зінька Горошко, Антон Чорнобай, Антоніна Платова, замикається в собі Іван Гнатюк.

Н. Хамітов розрізняє зовнішню самотність та внутрішню, або ж екзистенційну. Перша є наслідком обставин, що приходять у життя людини ззовні, або результатом випадкової суперечності людини і соціального середовища; друга - результатом суперечності людини із собою внаслідок внутрішньої нереалізованості (творчої, професійної) [6, с.66]. Для героїв роману «Волинь» характерна саме екзистенційність самотності. Зображуючи їх, письменник намалював історії повсякдення самотніх людських душ лабіринтами жорстокого світу. Герої уражені незбагненною тугою, яка позбавляє їх спокою і спонукає тікати від себе, а точніше - у себе, заглиблюючись у свій внутрішній світ, це питання було детально розглянуто в монографії [5]. Найчастіше рушієм учинків героїв Борис Харчук розглядає прагнення розбагатіти, заздрість до добробуту рідних, що найширше представлено ситуаціями протистояння Павла і Петра Гнатюків: «Петро з кожним днем все більше заздрив братові. Ця заздрість гнітила і пекла, підточувала його серце. Те, що Павло став чи не найбагатшим господарем на селі, не давало Петрові спокою і мучило до болю. Він не міг піти в гості до брата, відмовився нести до хреста дитину. Заздрість поєднувалась із злобою і ненавистю» [7, с. 47].

Петро Гнатюк постає в романі відразу як уже сформована особистість з певними життєвими принципами, відповідною поведінкою. У його образі втілено тип переконаного безжального власника-глитая. У характеристиці героя акцентуються його духовна обмеженість і байдужість, скупість і чванливість, заикленість на матеріальному та ворожа агресивність до всього, що не збігається з його поглядами. Гордість Павла Гнатюка як удачного господаря, що збирає землю і худобу, - егоїстичне почуття, що знищило будь-які інші сентименти, навіть батьківське співчуття до власних дітей, які мусять боротися з батьком за шматок хліба. Донька і сини для Павла - лише дармова робоча сила в господарстві.

Характеристика братів Гнатюків подана значною мірою з точки зору матері: порівнюючи своїх дітей, вона ділить їх на тих, які «пішли в неї» (Іван, Наталя, Гриць) та інших, не таких, як вона (Петро і Павло). Вагомою при цьому є психологічна деталь - ще з дитинства Павло відзначався жадібністю. Назавжди запам'яталося матері, «як Павлик малим вдома не

хотів їсти м'яса, а в сусідів пісний куліш випрошував. Хліб черствий їв, аби чужий» [7, с. 22]. Такими деталями письменник чітко підкреслює скупість як основну рису його характеру: через великий посаг він одружується на вагітній від когось іншого Сянці Чемерис, відмовляється позичити гроші сестрі Наталі, обважає борошном у млині рідного дядька, жаліє для власних дітей яблук, що поступово згнили в коморі. За життєвими принципами і ставленням до майна образ Павла Гнатюка типологічно споріднений із образами Калитки та Пузиря («Сто тисяч» і «Хазяїн» І. Карпенка-Карого), Підпарі («Fata morgana» М.Коцюбинського), Івана («Багатир» В. Стефаника). Ці герої є прикладом морального занепаду особистості, втрати нею чистоти душі. Бажання збагатитися, прагнення збагачення заради збагачення і заздрість, на думку письменника, є чи не основними причинами всіх проблем людства.

Невипадковим є те, що Борис Харчук у характеристиці персонажів вдається й до біблійної символіки. У Василя Гнатюка було дванадцять дітей - як дванадцять апостолів. Така кількість учнів Христа, що певною мірою була зумовлена й міфологічним уявленням людства про число дванадцять, сприймається як символ вселенського й духовного ладу [1, с.586]. Хоча у Гнатюка вижило тільки п'ятеро дітей, кожен із них є своєрідним апостолом свого способу життя. За три тисячі злотих продає поле, де сховалися брати, Павло Гнатюк - це алюзія на тридцять срібляків, які отримав Іуда за зраду Ісуса Христа. Показовими в цьому плані є імена Павло і Петро (навмисне взяті з Біблії автором), які асоціативно пов'язуються з першоапостолами християнства. Однак у світі, де зітерто межі між добром і злом, прекрасним і потворним, у якому перемагає хижацтво, ці два брати постають як апостоли розбрату і жадоби до наживи. Схожість їхніх життєвих позицій, характеру зазначено в устами інших персонажів-односельців: «У Павла снігу взимку не попросиш. А в Петра? Яблучко біля яблуньки падає» [7, с. 19]. За біблійними переказами, під час жорстокого переслідування християн апостол Петро був розп'ятий у Римі на хресті головою вниз, але не відмовився від учення Христа. Отже, вибираючи це ім'я для одного з братів, автор прагнув наголосити на зятятості свого героя в його прагненні збагатитися будь-яким способом [5, с. 170].

Таким чином, можна стверджувати, що своєрідність художнього вираження опозиції «добро-зло» у романі Бориса Харчука «Волинь» насамперед виявляється в його пильній увазі до внутрішнього ества людини і водночас у прагненні до суворої об'єктивності відображення дійсності у всій багатогранності зовнішніх проявів. Драматизм існування персонажів роману Бориса Харчука «Волинь» розкривається насамперед через розвиток мотиву самотності, відчуженості. Найчастіше рушієм негативних учинків героїв твору стає прагнення розбагатіти. Важливого значення у розкритті цього мотиву набуває використання автором біблійної символіки. Характерною ознакою символіки імен є спрямованість на філософське осмислення світу, досягнення загальнолюдських закономірностей життя людини і суспільства, що сприяє поглибленню змісту, створює інтелектуальне підґрунтя для читацького сприйняття художнього тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтович В. Українська міфологія /Валерій Войтович. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
2. Жулинський М. Відкрився птахом людям і рослинам... Десять років без Євгена Гуцала // Слово і Час. - 2005. - №8. - С.3-9.
3. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси / Дмитрий Лихачев. - М.: Наука, 1970. - 180 с.
4. Наєнко М. Шістдесятництво: в історії і в сучасності // Літ. Україна. -2008. - 14 серпня.
5. Полякова С. Сильові домінанти оповіді в романістиці Бориса Харчука: монографія / Світлана Полякова. - Кіровоград: Вид-во ВАТ «Кіровоградське видавництво» корпоративне підприємство ДАК «Укрвидавполіграфія», 2009. – 200 с.
6. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід - мета антропології / Назіп Хамітов. - К.: Гранослов, 2000. - 238 с.
7. Харчук Б. Волинь: Роман. Кн.1-2 / Борис Харчук.- К.: Дніпро,1988. -567 с.
8. Харчук Р. Покоління постепохи: (Проза) // Дивослово. - 1998. - № 1.- С. 6-12.

УДК 821.161.2 (71) - 32.09

Г. М. Налужна (м. Дніпропетровськ)

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ В ОПОВІДАННЯХ АННИ ФРАНКО-КЛЮЧКО

У статті розглядається специфіка архетипів, з'ясовується роль сну в оповіданнях Анни Франко-Ключко.

Ключові слова: автобіографізм, прийом сну, підсвідомість, архетип, образ.

В статье рассматривается специфика архетипов, выясняется роль сна в рассказах Анни Франко-Ключко.

Ключевые слова: автобиографизм, прием сна, подсознание, архетип, образ.

This article is devoted to the specific of archetypes, a role turns out to sleep in the stories of Anni Franko-Klyuchko.

Key words: avtobiografizm, reception of sleep, subconsciousness, arkhetip, appearance.

Про Анну Франко-Ключко, єдину дочку Івана Франка, до видання збірки її творів «Для Тебе, Тату» Михайлом Шалатою (2010) мало хто знав. Про неї майже не згадувалося в радянській критиці, оскільки Анна була емігранткою в Канаді. Анна Франко - не тільки донька Мойсея українського народу, вона «оригінальна письменниця, яка успадкувала від батька не лише чутливе серце та любов до рідної землі, а й літературний хист» [2, с. 753].

© Налужна Г. М., 2012

Як зазначає дослідник творчого доробку Анни Франко-Ключко М. Шалата, головним її твором є публіцистично-мемуарна книга «Іван Франко і його родина» [4, с. 38], видана 1956 року в Торонто. Із опублікованого нею насамперед слід назвати цінну документальними матеріалами статтю «Рукописи Івана Франка в Канаді», розвідку «Ольга Франко в правдивім світлі», полемічний трактат «В обороні правди», порівняльне дослідження «Франко і Ганді» та статтю методичного спрямування «Література для дітей у творчості Івана Франка». Очевидно, що в центрі її мемуарів - «духовний велет України Іван Франко» [3, с. 38]. Крім того, 1963 року Анна Франко-Ключко опублікувала в журналі «Жіночий світ» оповідання «Цвіт яблуні», «Фантазія», «Різдвяний подарунок», «Кришталева королівна», які Михайло Слабошпицький охарактеризував як пластичну, поетичну і талановиту прозу [1, с. 2].

Для нарисів та оповідань Анни Франко-Ключко характерний автобіографізм. М. Шалата наголошує на тому, що автобіографічне в них з'являється там, де його не чекаєш, - майже кожному подію, факт чи явище авторка пропускає через своє «я» [4, с. 54]. Анна Франко біографічні факти перетворила у художні картини, живі образи, в деталях відтворила ціле. У своїх оповіданнях вона правдиво відобразила реалії родинного життя, пейзаж Карпатської України, інтер'єр будинку І. Франка, характери членів сім'ї та «таємні» моменти із свого життя. Для оповідань Анни Франко-Ключко притаманний міфологічно-фантастичний характер зображення дійсності, що оприявнюється в тексті через архетипи.

Заявлена тема не була досі предметом окремого дослідження, можливо, через те, що художня творчість Анни Франко-Ключко невелика за обсягом, до того ж, лише у 2010 з'явилися перші у материковій Україні публікації її творів. На сьогодні твори письменниці ще не набули популярності і серед літературознавців. У зв'язку з цим аналіз її літературної спадщини, безперечно, є актуальним. Останнє й є завданням даної статті, в якій висунуто проблему ролі сну, специфіки архетипів в оповіданнях Анни Франко-Ключко.

У своїх оповіданнях «Фантазія» та «Кришталева королівна» Анна Франко-Ключко застосовує прийом сну, у площині якого виявляється міфологічно-фантастичне світобачення письменниці. Оніричний дискурс оповідання «Фантазія» свідчить про роль ірраціонального у художньому розкритті концепції світу в ньому. До такої думки підводить не тільки епіграф до оповідання: *«Людина літає у сні, поки росте»*, але й логіка розвитку сюжету твору, який розгорнутий у формі сну, де в активній позиції постають елементи сонної фантазії, тобто гри уяви. Письменниця вдається до вираження марень героїні як вияву народження підсвідомих бажань, що компенсує їх реальну нездійсненість. Виходячи з поетики назви - «Фантазія» (що тлумачиться як творча уява, мрія), можна говорити про те, що сон в оповіданні є виразом найвищого блага для героїні, яке не реалізувалося, одночасно це благо - минуле героїні, найкращий для кожної людини період життя - дитинства, де функціонує образ щасливої сім'ї. За нашим спостереженням, у творі спогад-фантазія трансформується через сон, в якому виділено ключові моменти життя сім'ї авторки, що не губляться в часі й просторі. Її життя спроектовано у зміщених хронотопних рамках.

Авторка за допомогою сну переноситься з далекої Канади другої половини ХХ століття на Батьківщину початку ХХ століття, в батьківський дім. Оповідання «Фантазія» є автобіографічним, воно присвячене матері (*«Присвячується моїй матері-страдниці»*) [3, с. 157]). Але в ньому наведені цікаві реалії із життя обох - матері та батька. Багато з них підтверджуються іншими джерелами, документами, які перегукуються із спогадами Анни Франко-Ключко про свою родину. У цьому оповіданні автор і героїня твору - одне «я» - Анна Франко-Ключко.

Оповідання «Фантазія» - це «Аннина візія родинної ідилії, блаженної повноти й абсолютності сімейного щастя, це її „Садок вишневий коло хати"» [2, с. 755], через який розкривається архетип «самості». За Юнгом, архетип «самості» - центр несвідомого та організуючий принцип особистості, що укладає в структуру людську свідомість, особистісне «Я», прагнення до цілісності, досконалості. В художній літературі архетип «самості-єдності» часто оприявнюється через релігійні символи, образ Батьківщини. В оповіданні «Фантазія» цей архетип постає передовсім в образах «рідного дому», «рідної землі», «батьківського огнища». В епізодах де героїня оповідання летить у своїх мріях і снах в Україну, її охоплює глибоке чуття туги за рідними, близькими людьми, покинутою Батьківщиною: «Якась невисловлена сила, чи то, може, сума тих тужливих дум за рідною землею, за рідною хатою, тих одчайдушних вечорів, коли їх згадуєш, творить усе так ясно, але щоб сповнити бажання - нема можливості й сили. Проте серцем і душею я там, завжди там, і завжди так близько - тільки перелетіти» [3, с. 257]. Україна ж у них - ідеальний центр родинної благодаті, місце, де відновлюється «самість». У розвитку мотиву повернення додому в центральній позиції картина сімейного щастя, що завершується виразом суму, оскільки із поверненням на чужину порушено «самість»: «Прощай, матусю, прощай, родинний доме, - повертаюся у дім, що ніколи не заступить мені мого рідного, - вертаюся у країну, що ніколи не буде мені Батьківщиною» [3, с.272]. Мотив порушення «самості» є певним обрамленням оповідання, в якому фіксовано думку, що відновлення цілісності та досконалості життя - сон-фантазія, а реальність - їх втрата.

У праці «Проблеми душі нашого часу» К. Г. Юнг стверджував, що архетипи - це системи установок, що передаються у спадок разом зі структурою мозку, будучи її психічним аспектом. Це «хтонічна» частина душі, через яку вона пов'язана з природою, світом, землею, із яких ми виростили і які стали нашими головними архетипами. Герой оповідання «Кришталева королівна» Анни Франко-Ключко юний Петрусь, який з'явився на прийом до королівни у вишиванці, відмовляється їсти морозиво, він говорить: «Я хочу кулеші з молоком і хліба з маслом» [3, с. 297]. Хлопчик сповна дотримується традиції «своєї», «сакральної» території, звичаїв, їжі -ідеалу, в якому чи не найчастіше виявляється архетип Самості, що пояснює «непоступливість» Петруся перед розкошами королівни. Так через вчинок героя утверджується його національна самосвідомість.

Архетип самості актуалізується в оповіданнях Анни Франко-Ключко в образах української природи. На початку оповідання «Фантазія» постає живописний малюнок Карпатських гір, річок та лісу як світу гармонії, після якого

письменниця плавно переходить до розповіді про щасливе життя у родині Івана Франка. Образ гори в оповіданні тісно пов'язаний з архетипом Самості.

Г. Башляр, розглядаючи архетип гори як своєрідне відгалуження архетипу землі, розрізняє в архаїці гори антитетичні значення: вищість, небесність і одночасно байдужу матеріальність, стерильність, міць, незборимість і підлеглість часові, високу фантазію, мрію й приземлену черствість, незворушність. В оповіданні Анни Франко-Ключко Карпатські гори символізують здійснення мрії про повернення до рідної України, де героїня «вдыхала - оцей бальзам наших гір!» [3, с.259]. Водночас образ гір набуває і «райської» конотації - найвищого блаженства, наближення до небес, але на шляху до «верхів'їв, що виливаються шовковими травами полонини» [3, с. 259], що є втіленням гармонії, існує перешкода, загроза, яка у творі сфокусована в образі «темних смерекових лісів» [3,с.258]. Отже, архетип гори у «Фантазії» оприявнюється у своїй первозданній іпостасі - як одвічне прагнення земної людини долучитися до неба, космосу, прагнення героїні повернутися до втраченого раю - рідної землі, до любих батьків. Архетип гори також реалізується і як втілення перешкоди на шляху додому. В оповіданні «Кришталева королівна» вжито додаткове значення гори: на вершині гори знаходиться розкішна палата Кришталевої королівни, що символізує рай, вхід до якого, як і за біблійною інтерпретацією цього образу, через «широку браму». Як і в оповіданні «Фантазія», у цьому творі біблійний образ раю трактується як втілення вищої гармонії і блаженства.

Архетип гори у прозі Анни Франко-Ключко межує із архетипом води. Обидва образи зображують земну та водну першостихії. В оповіданні письменниці архетип моря, крім прямого свого значення, набуває й символічного. Як і архетип гори, він є втіленням перешкоди, певної межі між Україною і Канадою: «Треба перелетіти безкрає море й високі гори – до рідного краю» [3, с.258]. Але героїня, незважаючи на труднощі, долає цей непростий шлях.

Архетипи гори і моря розмежовують два світи: світ-гармонії-Батьківщини, і світ-дисгармонії як чужини. В оповіданні символ «густі темні хмари» відтінює значення неприступних гір: як і архетип гори та моря, він є означенням перешкоди на шляху до «раю». «Я поринаю в густі темні хмари, немов у темну безодню, що втягає мене в себе, а хмари в'ються довкола мене, немов грізні ворожі демони» [3, с. 258]. Героїня долає загрозу, яка знову на неї насувається, у просторі якої вона (героїня) наближається до мрії, відчуття гармонії, найкращого місця на землі - додому.

На перший план у сюжеті оповідання «Фантазія» висунуто образ дороги-реалії, що представлена низкою синонімічних образів: стежечка (на позначення вузької та петляючої дороги), дорога (узагальнена назва усіх видів шляху), широка вулиця, Молочна Дорога. Як складова комплексного образу «босоногого дитинства» у зв'язку з мотивом пам'яті постає образ стежки як символ повернення людини до своїх першовитоків: «Поміж деревами біліють стежечки. Скільки разів ми, малі діти, пробігали ними босими ногами» [3, с. 259]. Образ стежки змінюється образом дороги, пов'язаним з фольклорним мотивом шляху і пошуків сакральної, виміряної землі. У цьому контексті актуалізується традиційна бінарна опозиція:

дорога-дім («До рідного дому далека дорога <...>, а туга й бажання побачити рідну хату - це мій дороговказ» [3, с.259]). Опис дороги до рідного дому, до Батьківщини сповнений деталями, що співвідносить оповідання з чарівними казками. Образ дому в усіх оповіданнях Анни Франко-Ключко інтерпретується як світомоделююче ядро, першопочаток, безпечний простір, в якому заковано мрію про ідеальне суспільство, про «райський куточок», душевну гармонію особистості: «Я вдома - радіє серце. «Я вдома, я вдома», - нечутно повторяють мої уста» [3, с. 260], «Я хочу додому, до матері» [3, с.298]. Дім (вілла, будинок) у дискурсі Анни Франко-Ключко набуває ознак фантастичної споруди, яка «стоїть на горбку, вища від усіх» і «підноситься струнко вгору» [3, с.260]. У співвіднесенні з образами подвір'я, саду образ дому визначає простір вищої гармонії, в якому людина відчуває себе захищеною.

Архетипний образ «отчого дому» є центральним у творчості Анни, у свідомості героїні він асоціюється з образами матері, батька, братів. У творах Анни Франко-Ключко цей мікрообраз багатозначний. В оповіданні «Фантазія» із образом дому пов'язано тільки приємні відчуття. Через образ дому репрезентовано відношення людина й Всесвіт, що нерозривно з ним пов'язаний. При цьому в активній позиції в зображенні останнього є образ сходів. На думку В.Н.Топорова, сходи - «міфопоетичний образ зв'язку верху й низу, різних космічних зон». Сходи зв'язують світ богів, людей, живих і померлих. Початок сходів знаходиться на землі, рух ними вгору веде на небо, а вниз - у підземний світ. В оповіданні «Фантазія» сходи ведуть героїню в її так званий Космос, центр Всесвіту: «Перебігаю вулицю, підношуся стрімкими сходами вверх - і я вже дома» [3, с. 260], - у дім батьків.

В оповіданні «Фантазія» функціонально значимим є образ монастиря, що набуває символічного значення, оскільки мислиться як архетип - «місце зустрічі людини з божеством, символ світоутворення, вибудований навколо вівтаря як світової осі, сакральний центр світського простору» [5, с. 546]. Образ монастиря набуває сакральності. Його зміст увиразнюється у зв'язку з архетипом Самості, образ монастиря виступає посередником між людиною і її вищою архетипною сутністю. З одного боку, для героїні - це справді будівля (церква), що має замкнений ірраціональний простір, через який можна прийти до Бога - абсолютної Самості, тобто в оповіданні простежується співвіднесеність героїні і монастиря. Героїня бачить будівлю храму ззовні, вона в нього ніколи не заходила, щоб «не порушити ілюзії, -тільки любила слухати звуки дзвонів, приглушені і зніжені, що доносилися звідти» [3, с.275]. До гармонії і цілісності героїню підводять звуки церковних дзвонів, які відновлюють її душевний стан та зцілюють її, але повної рівноваги з ними власних прагнень, героїні, як і самій Анні Франко-Ключко, не вдалося досягнути.

У споминах, оповіданнях, публіцистиці Анни Франко часто виникає образ хати із садком, який можна розглядати як образ «втраченого раю». Образ саду в її оповіданнях сприймається як Едем, в якому «пахучі розкішні троянди», дерева - груша, яблуна, слива, вишні, запашне зілля - м'ята, рута, хрещатий барвінок, розмарин і васильки. Всі ці дерева і трави - символи України. Тому «батьківський

дім» у творчості письменниці є символом не тільки родини, батьків, юності, щасливого дитинства, нестерпна ностальгія перетворює його на символ України, усього гарного, але безповоротно втраченого, а тому й нестерпно болючого. Яскравим символом України постає образ гілочки пахучого розмарину: «А вранці, коли я проснулася, все стало мені перед очима, мов сон. Тільки маленька галузка розмарину на столику свідчила, що я була там - у ріднім домі, серед рідних...» [3, с.272].

В оповіданнях Анни Франко-Ключко структуротворчим елементом цілісності образу Дому є фольклорно-міфологічний образ світового дерева, що у світовому фольклорі є втіленням універсальної цілісної концепції світу. За давньою міфологією, дерево поєднує в собі Всесвіт, закони життя й людину, створюючи єдине ціле, уособлює життя космосу як живого організму [5, с. 143]. У Біблії дерево має два виміри: як дерево життя і як дерево пізнання добра і зла, центр досконалого Божественного космосу. Анна Франко у своїх творах виділяє образи високого розлогого дуба та яблуні. У слов'янському фольклорі дуб і яблуня - священні дерева, вони наділені функцією світового дерева.

Віковичний могутній дуб символізує в оповіданні «Фантазія» дерево життя, в якому закодовано ідеї життєвої сили, вічності, безсмертя. Як справжнє міфопоетичне світове дерево, дуб в оповіданні Анни Франко-Ключко символізує своєрідну межу двох світів - фантастичного і людського та є втіленням гармонії, синкретичної єдності стихійних і духовних сил і одночасно передумовою гармонійного співіснування двох світів, знаком тривалості, непорушності, сили, буяння життя і збереження традиції. Образ Івана Франка в оповіданні невід'ємний від образу дуба, вони творять символічну паралель - обоє поважні, однаково могутні та величні. Дуб навіть посадили у ювілей Каменяра, що теж наголошує на їхній єдності. Образ Івана Франка постає взірцем народної мудрості, носієм національної традиції, виразним втіленням архетипу «мудрого старця», який гармонізує взаємини людини і природи, людини і світу через досягнення глибинних пластів народної культури, через причетність до нації. Зв'язок генія із нацією підкреслюється і згадкою про пісню, яку батько оповідачки співає біля дуба: «Розвивайся ти, високий дубе» [3, с.261]. У цій пісні, Іван Франко - батько звертається до своїх дітей-українців із закликом об'єднатися для того, щоб Україна воскресла. У цьому контексті вагомим є образ тризуба. В оповіданні «Фантазія» він також символізує Світове дерево, цілісність, Космос: «Чи ми, чи прийдешні покоління мають добитися найвищої цілі - з'єднання всіх українських земель в одну Велику Україну під гербом князя Ярослава Мудрого-Тризубом» [3, с.268].

В оповіданні «Фантазія» образи дерев дуба і яблуні відповідають чоловічому і жіночому началу. Дерево пізнання - дерево Єви, і дерево життя-дерево Адама. Яблуня - символ цілісності, розумності земних бажань і тілесних прагнень. Вона - втілення поміркованості, «золотої середини», чуттєвості й сентиментальності, щедрості й щирості, бо своїми плодами обдаровує частіше і більше, аніж будь-яке інше плодове дерево. В оповіданні «Цвіт яблуні» в образі дерева підкреслено незвичайність: «Яблуня зацвітала двічі на рік - навесні і в теплу, немов в другу весну, осінь» [3, с. 273]. Цвіт яблуні є символом краси: «Взяла в долоні галузку,

любувалася цвітом, оцим незрівняним твором природи. Блідо-рожеві пелюстки по краях набирали найбільш інтенсивної рожевої краски до нутра, а з середини, немов подивляючи їхню красу, гляділа жовта головка пиляків» [3, с. 274]. Квітуче дерево в поєднанні з образами природи репрезентує гармонію, райську довершеність: «Легкий вітерець колихав гілками в ритмічній русі, а бджілки, перелітаючи з одного цвіту на другий з подушечками пилку на задніх лапках, доповняли гармонію природи» [3, с.274]. Галузка ніжно пахучого цвіту яблуні - символ мрійливої юності, таємничих бажань, очікування щастя, незабутнього, хоч і нерозділеного, першого кохання: «Він усміхнувся, а Гальшка піднесла гілку яблуневого цвіту до уст, повна радості і щастя. Це було її перше знайомство з ним - мов ніжний запах яблуневого цвіту, мов ніжні пелюстки... Це була її перша любов, повна весняного чару, овіяна мріями і рожевим маревом» [3, с. 276].

Як зазначає Н. Тихолоз, «Цвіт яблуні» Анни Франко-Ключко - «ліричний спомин про юність у батьківському домі, про першу любов, дівочі мрії та розчарування» [2, с.756]. На початку оповідання образ яблуні, що розквітла чудовим цвітом, скорельовано на пору молодості дівчини. А наприкінці твору її цвіт зникає, на зміну йому: «Серед густого листя яблуні на тоненьких гілках гойдались великі золотисті запашні яблука» [3, с.286]. Письменниця порівнює цикли цвітіння і плодючості яблуні з життям людини: «Краса і доцільність у природі зв'язані нероздільно між собою. І в житті людини пора молодості - повна мрій, бажань, захоплень і розчарувань - кладе перші підвалини для дальшого життя. Гальшка знала, що вона перейшла першу школу життя, - може гірку і болючу, але вона навчила її розрізняти мрію від дійсності. Ця наука не пропаде марно. Заховане кохання глибоко в серці дасть їй силу самоохорони і критики до людей.» [3, с.286]. Плід яблуні - яблуко є багатозначним символом: життя і безсмертя, мудрості і плодючості, любові і радості. Цвіт яблуні ще символізує і материнську любов: «Ще раз кинула поглядом на розцвілу яблуню, що творила мальовничий образ на тлі стіни вілли. У вікні побачила обличчя матері. «Дорога, бідна матусю, - така люба, але часом несамовита. Оце стоїть у вікні, проводить кожного з домашніх сумовитим поглядом, а коли приходить час повороту - знову стоїть у вікні або сидить на лавачці під яблунею, - вижидає. Коли загляне повертаючого - промайне радісна усмішка по передчасно постарілим обличчю, - промайне і щезне.» [3, с. 274].

У зв'язку з символом Світового дерева як утілення родючості, жінки, Богині-Матері в оповіданнях Анни Франко-Ключко актуалізовано мотив захищеності, яку відчуває героїня в рідному домі з любов'ю матусею. Наприклад, в оповіданні «Кришталева королівна» епізод грози, в якому образ матері сприймається дитиною як порятунк: «Синє дотепер небо затягнулося хмарами, рвучкий холодний вітер дув з усіх боків і мало що не збив Галю з ніг <...>. На велику радість, саме коли до очей почали тиснутися сльози, Галя побачила свою маму, яка, пригорнувши її до себе і тримаючи за руку, повела додому» [3, с. 294]. У наведеному епізоді відображено тісний зв'язок матері з дитиною. Матір для Галі - втілення душевного спокою, гармонії, порядку, захисту від злих сил. Для Петруся, героя оповідання «Кришталева королівна», мати теж є захисницею від зла зовнішнього світу: коли

він не знайшов душевної рівноваги в палаці Кришталевій королівни, відчуваючи себе чужим, він мріє повернутися в центр свого Космосу: «Я хочу додому, до мами» [3, с.298]. Захисницею, помічницею і охоронницею людського життя виступає і образ Божої Матері, яка повертає героїню оповідання «Фантазія» до центрального місця її життя -додому, до родини: «Ти допустила чудо, вседобра Мати Божа, що я тут дома. Сльози вдячності й щастя збігають у мене по обличчі, я їх не помічаю - вони щезають, мов роса» [3, с. 262].

Архетипні образи батьківського дому, Світового дерева, Самості, матері в оповіданнях Анни Франко-Ключко об'єднуються навколо центрального образу родини як символу космічної рівноваги та цілісності, Батьківщини - України, божественного раю, першоджерела життя, осередку любові, про який так мріяла письменниця. Анна Франко-Ключко весь час шукала втрачений рай, а «рай - тільки в Батьківщині. І, втративши його, ми далі мандруємо й далі шукаємо» [3, с. 56]. Архетипи на підсвідомому рівні відображають прагнення і мрії Анни, яка серцем і душею була на Україні, у рідному Львові, біля батька і матері. Хоч Анна і не знайшла раю на чужині, вона навіки зберегла у своєму серці Батьківщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Скакун Н. Презентація у Львові / Наталя Скакун // Літературна Україна. - 2010. - 25 листопада.
2. Тихолоз Н. Фантазія із присмаком ностальгії (із секретів художньої творчості Анни Франко-Ключко) / Наталя Тихолоз // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. - Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича. - Львів, 2012. - 964 с.
3. Франко-Ключко А. Для Тебе, Тату / Анна Франко-Ключко. - К.: Ярославів Вал, 2010. - 571 с.
4. Шалата М. Життя і слово Франкової дочки: передмова // Франко-Ключко А. Для Тебе, Тату. - К.: Ярославів Вал, 2010. - С. 5-70.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт. - сост. В. Андреева. -М.: ООО «Издательство Астрель»: «Миф», 2001. - 576 с.

КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ У ПОВІСТІ ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО «НАС БУЛО ТРОЄ»

У статті проаналізовано концепцію героя у повісті Олеся Досвітнього «Нас було троє», яка формується під впливом соціальних змін початку ХХ ст., коли відбувається трансформація культурних цінностей та пошук нових світоглядних і художніх орієнтирів.

Ключові слова: герой, образ, концепція, авторська характеристика, тип, модель, оповідач.

В статье проанализирована концепция героя в повести Олеся Досвитнего «Нас было троє», которая формируется под влиянием социальных изменений начала ХХ века, когда происходит трансформация культурных ценностей и поиск новых мировоззренческих и художественных ориентиров.

Ключевые слова: герой, образ, концепция, авторская характеристика, тип, модель, рассказчик.

The article deals with the novel by Oles Dosvitniy "There were three of us" and analyses present in it character conception, formed by the influence of social changes at the beginning of XX-th century, at the time period, when transformation of cultural values, the search for new world-view and art orienting points took place.

Key words: character, image, conception, author characteristics, type, model, narrator.

Разом із когортою митців нового часу - коли розпадається одна імперія і створюється інша - Олесь Досвітній своїми творами підтримує нову добу. У літературі 20-х рр. ХХ ст. відбувається повна переорієнтація на всіх рівнях: від тематичної до жанрової. Зміна усталених художніх систем, моральних орієнтирів та проблематики, в першу чергу, оприявнюється через образ героя. Неоднозначність його зображення, зважаючи на постійний вплив оточуючого світу та національні особливості, спричиняє складнощі у формуванні єдиної моделі героя. Враховуючи останнє, як зарубіжні, так і вітчизняні науковці (Н.Фрай, М.А.Бердяєв, Л.П. Карсавін, В.С. Соловйов) починають шукати нові шляхи в літературі визначення природи героїчного. Осмислення ними проблеми індивідуальності у першу чергу ґрунтується на матеріалі давньої та середньовічної літератури, де образ героя тісно переплітається з духовним аспектом самовираження особистості. У працях К. Г. Юнга, М. Еліаде, Дж. Кемпбелла, В. Я. Проппа підхід до трактовки героя змінюється, фокус досліджень зміщується на соціально-психологічний аспект особистості, що зорієнтовувало на давньогрецьку літературу, героїчний епос та міфи. Поняття «герой» розглядається не просто як «головний герой», а відповідно до первісного змісту цього слова.

У міфах Греції герой поставав як незвичайна особа, наділена багатьма чеснотами та надлюдськими можливостями. Як правило, це син смертної матері та безсмертного батька, як, наприклад, Геракл. Народжений на землі, він проходить безліч випробувань, щоб подолати свою земну суть та приєднатися до божественної слави. Така доля повинна надихати всіх інших - звичайних людей. Революційні зрушення початку ХХ ст. продукують інше бачення образу героя. У своїх працях А.В. Луначарський, Г.В. Плеханов пов'язують розуміння героїзму з класовою боротьбою та саможертвним ставленням до неї.

Для українського канону образ героя невід'ємний від понять «визволитель», «захисник», і, зазвичай, він сприймається як казковий тип, що нерідко розповсюджується на образи історичних персонажів (Олекса Довбуш, Самійло Кішка, Іван Богун, Богдан Хмельницький). Події та ідеологічні засади 20 - 30-х рр. ХХ ст. змінюють такий підхід до характеристики героїв. Це простежується не стільки на зовнішньому рівні - героїчної атрибутики, зображення подвигу та вираження слави, скільки на рівні психологічного усвідомлення винятковості героєм своєї ролі. На відміну від легендарних патріотів минулого, які переважно виступали один на один проти системи, герой нової доби неодинокий. Він - «гвинтик великої живої машини, що ні на мить не повинна спинитися» [1; 32]. Ідея служіння єдиній меті репрезентує традиційну модель героїчного - «герой служить людству». Людина-творець соціальної системи - такими бачать своїх героїв письменники нового часу. Незалежно від вектора розвитку української літератури 20 - 30-х рр. ХХ ст. («неокласици», «пролетарська література», неонародництво або ВАПЛІТЕ), її представники, перш за все, переймались створенням нового культурного всесвіту, звільненого від старих обмежень та образу людини, що його творить.

Відтворення цілісної картини літературного процесу означеної доби неможливе без дослідження творчого доробку тих письменників, в оцінці яких існує дискусивність чи суперечливість поглядів. Творча діяльність Олеса Досвітнього належить до малодосліджених сторінок української літератури. Повернення письменника в літературний процес вимагає сучасного прочитання, комплексного дослідження та аналізу, що допоможе створити правдивий образ письменника. Незважаючи на поодинокі статті, які торкаються побіжного прочитання творів письменника у зв'язку з його біографією (О. Килимник, В. Костюченко, Т. Лисенко, О. Мукомела, Василь Шевчук), нариси («Весела й сонячна людина» М. П. Чабана і «Олесь Досвітній. До 100-річчя від дня народження» Василя Шевчука) та огляд його публіцистичної діяльності (Н.І. Заверталюк), фундаментальних праць, присвячених цілісному розгляду творчого доробку письменника, не виявлено. Питання концепції героя, зважаючи на формування образу «ідеального громадянина», потребує ретельного аналізу. Саме через героя відбувається процес пізнання й осмислення подій доби, самоідентифікації автора, висвітлення світоглядно-естетичної і стильової парадигми типізації людини як особистості.

Індивідуальне знищується заради суспільного блага. Це Олесем Досвітнім зауважено уже в назві досліджуваної повісті - «Нас було троє». Єдине неподільне

начало і навіть сакральне значення числа три (творча сила, оновлення, синтез) вказують на множинність образів і одночасно декларують бачення автором своїх героїв: «людина-одиниця». Тому й потрібне оце об'єднання трьох різних людей: Леоніда Віоліна, Жабі та Михайла Мериноса, які в час політичних зрушень мають однакове значення. Звідси -принципи рівності, однаковості, постійне підкреслення звичайності, яке однак не применшує почуття її вартості й необхідності для суспільства. Таке усвідомлення героєм свого місця у революційному перетворенні світу репрезентовано в словах оповідача, героя повісті Леоніда Віоліна («Люсі», «Леся»). Автор і в цьому випадку вдається до синтезу, хоча оповідь і ведеться від першої особи, що дозволяє краще зрозуміти мотиви, порушені у творі, та переживання персонажа. Таке поєднання зумовлюється також автобіографічністю зображуваних подій. Повість писалася після поїздки Олеса Досвітнього з дружиною на Західну Україну для участі у діяльності більшовицького підпілля. Дружина Олеса Досвітнього, Марія Іванівна Курська-Досвітня, у примітках до «Вибраних творів» 1959 року видання згадувала з цього приводу: «В 1919 році 28 серпня, з відходом радянської влади з України, ми їдемо на підпільну роботу в Західну Україну. Але їхати довелося через Польщу з міркувань конспірації. У Любліні нас заарештовують і кидають до варшавської в'язниці [...], де ми просиділи вісім місяців» [цит. за: 4; 212].

Оповідач, він же герой, постає в різних ракурсах. З одного боку, коли йдеться про події особистого характеру, інших героїв, він постає максимально реальним персонажем, його характеристики емоційні та сповнені переживань (описи стосунків з Жабі, портретні характеристики, враження під час поїздки, реакція на зустрічі з жандармами, польською дефензивою та полоненими більшовиками). З іншого, питання загальнолюдського блага, долі народу, революційної боротьби і ролі кожного «гвинтика» в ній розглядаються з позиції відсторонення. Автор ніби дистанціює героя-оповідача від роздумів про історичні події, з метою досягнення більшої об'єктивності, незалежності судження. Це досягається поданням об'ємних історичних довідок, вставок («казка хворої голови» [2; 130]), насиченням біографій другорядних персонажів надмірною деталізацією та показ їх переживань, що не могло бути лише спостереженням головного героя чи спогадом про почуту історію. Крім того, постійне нагадування про оповідача - вживання займенника «я» у фрагментах, присвячених розгляду загальнонаціональних проблем, не використовується. Таким чином, підкреслюється приналежність таких питань не до одноосібного «я», а до масштабного «ми».

Віолін - авторське бачення ідеального героя, творця соціальної системи. Герой, який, незважаючи на випробування та перешкоди, продовжує боротьбу. Однак така романтизація не завадила Олесю Досвітньому наділити героя не лише лицарськими якостями, а й рисами звичайної людини, якій властиві хвилювання. Він щиро переймається невдачами товаришів, і не лише з позиції втрат на революційному фронті, а й через людське співчуття. Віоліна турбує кожна стрічна людина. Кожен новий персонаж повісті постає крізь призму емоційної оцінки оповідача. Співчуття-яскрава емоція, яка дозволяє героєві виявити своє ставлення

до інших постатей у творі: до Валентини, полонених в'язниці, випадкових зустрічних. Образ Віоліна окреслюється переважно через подієвий план. Він - рушій сюжету, який зорієнтовує персонажів до відповідного вибору. Ще однією рисою, яка наближає Віоліна до статусу «звичайного», є його потяг до Жабі. Недовгі сумніви щодо неможливості стосунків («Це ж просто товариш, а не жінка. Я піймав себе на ганебнім чутті й гадці» [2; 32]), перемагаються усвідомленнямплинності часу: «Кожен з нас немов комаха в гурті, не має можливості пізнати близько одне одного - часу немає.» [2; 32]. Особисті успіхи герой зумовлює суспільними перемогами, керуючись ідеєю невіддільності громадського й особистого.

Образ Жабі проходить певну еволюцію: від малопомітної й звичної для воєнного часу ролі помічниці («Вона пішла в кулеметний загін. Робота невеличка: підносити набої, воду, допомагати пораненим. Якраз жіноча справа» [2; 31]) до другого «я» головного героя - як рівної йому. І, нарешті, як повноправного товариша у боротьбі, супутника й дружини. Мар'яна (Жабі) - яскравий жіночий образ, що тематично наближений до героїні новели Миколи Хвильового «Кіт у чоботях». Обидва образи (Гапка-Жучок і Жабі) втілюють символічне значення «непомітного подвигу». Цей тип жінки революції («Кіт у чоботях - тип. Точка» [3; 167]) порушує проблему знеособлення, нівелювання поняття жінки, жінки-матері та індивідуальності як такої. Одним з елементів такого ставлення є позбавлення їх імен, а прізвиська чоловічого роду (Кіт, Жучок) підкреслюють тему ідентичності особистості. Проте Олесь Досвітній не позбавляє Жабі жіночого начала. Незважаючи на причетність героїні до зброї, боротьби, близької смерті, автор надає їй право вибору. Це образ жінки, яка у своєму виклику суспільству, емансипації дорівнювалась до чоловіка, що в українській літературі уже мав місце: героїні Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Володимира Винниченка. Соціальні погляди та духовні запити Жабі («Мої чуття, моя душа на боці пригноблених.» [2; 43]), відповідають часові, коли на тлі класової боротьби відбувались і маргінальні змагання. Проте це не єдина жінка-революціонер у повісті. Олесь Досвітній розгортає плеяду жіночих образів, які ні в чому не поступаються чоловічим (Валентина, Ніна, Гелена), таким чином, визнаючи рівні права жінки й чоловіка на соціальні перетворення. Як протиставлення такого типу жінки, автор подає епізодичний образ: жінки-селянки, яка у своїх переконаннях далека від революції, якій, як і більшості українського селянства, «хотілося спокою й грошей, що «ходять»» [2; 42]. При цьому оповідач засуджує невтручання, типово для пересічного селянина, що впродовж віків звик працювати на пануючу владу. Ідейність боротьби видається йому найголовнішим каталізатором участі у подіях, що відбуваються. Автор таким чином наголошує на значимості боротьби, що має суто практичний характер. Герої не переймаються загальнофілософськими проблемами людського буття, питаннями життя та смерті. І хоча зміст їхнього життя становить «велика справа», яка дозволить перебудувати весь світ на новий лад, остання мета революційного змагання, за словами Леоніда Віоліна - «бути щасливим для своєї приємності» [2; 59]. Це не означає егоїстичне відсторонення від колективу, навпаки, добробут громади сприймається як особисте щастя.

Ще одним представником єдиної трійки є Михайло. Поміrkований та розсудливий інтернаціоналіст протиставляється запальним героям. Це вже літня людина, яка досягла певного статусу в новому суспільстві (голова губерніяльного ревкому), який стає підпільником свідомо та зважено, на відміну від захоплених ентузіазмом Леся та Жабі. Це загартований чоловік, який не поступається перед труднощами, на якого можна покластися. Але і він - звичайна людина, яка припускається помилок. Це виявляється у його небажанні повірити у зраду Ляського: «Михайло кипів увесь, доводячи безпідставність моїх підозрінь. - Я ручаюся головою своєю, розумієте!..» [2; 128]. Проте він має сміливість визнати свою провину: «Ви таки мали рацію, товаришу Віоліне. Вибачте!» [2; 155]. Щодо відступництва Ляського, то оповідач знаходить і його діям пояснення, хоч і не виправдовує його вчинку.

Окреме місце у повісті посідають яскраві описи мешканців мокотівської в'язниці. Люди, які потрапили за ґрати або за революційну роботу, або за більшовицькі погляди, або за лояльне ставлення до пролетарських ідей, в умовах тотальної несправедливості еволюціонують до свідомої підтримки революції. Саме обставини штовхають їх до переосмислення свого місця в історії та творенні спільної справи.

Серед героїв, які свідомі у виборі революційних ідеалів, є й такі, котрі прагнуть змінювати світ заради самих змін. Це революціонер Гриць, філософ, який сприймає суспільно-політичні зрушення доби як власну пригоду: «Ви любите смачні тістечка? Отак і я. Люблю боротьбу» [2; 42] і «Коли б точилася боротьба тільки за самий добробут, я, напевно, не був би в цих шеренгах» [2; 42].

Схильність героїв до самопожертви, хоча й мислиться як найвищий подвиг, інколи піддається сумнівам. Лесь, як виразник авторського бачення, роздумує над природою людських вчинків та їх самостійністю: «Не питаючи, людина йде туди, де є потреба» [2; 53].

Незважаючи на відданість революційним ідеалам, Олесь Досвітній припускає, що створення держави, у якій кожен член суспільства був би відповідальним за долю цілої країни, вимагає виховання таких громадян, які б, маючи єдину мету, залишалися б особистостями. Адже «герой це той, хто хоче бути самим собою» [за Х. Ортега-и-Гассет]. Герої повісті «Нас було троє», які знаходяться у вирі центральних подій початку ХХ ст., переважно зорієнтовані на суспільні, класові дії й переконання власним внутрішнім світом, приватним життям й інтересами побуту. У них громадське або домінує над особистим, або синтезується в єдине смислове ціле. Вони сповнені віри в себе і загальну справу, а «загибель друзів і коханих подається як оптимістична трагедія» [1; 21]. Прагнення дій, почуття колективу та життєві перспективи - основні критерії їх життя. Важливим атрибутом, набутим героєм у процесі своєї суспільної діяльності, є його публічність. Через це він дуже рідко усамітнюється чи перебуває в закритому приміщенні, де людина живе приватним життям. Активна громадська позиція вимагає постійного її підтвердження, відстоювання, що оприявнюється через діалоги і полілоги з прихильниками та опонентами. Вона ж передбачає винесення

своєрідної оцінки: схвалення чи осуду, сприйняття чи несприйняття. Звідси - постійна присутність суддів-глядачів, до яких і апелює герой.

Концепція героя повісті Олеся Досвітнього «Нас було троє» виявляється у декламаціях ідей соціальної свободи, рівності, звучанні громадсько-політичних мотивів. Розкриваються протиріччя особистості і суспільства, неприйняття їх один одним - представники старого ладу не розуміють нових зрушень, а герої нової доби протистоять віджилим формам суспільства. Герой втілює новий час, зародження нової держави, а якості його характеру трактуються як риси збірного образу, який охоплює всі кола людей нового часу: за гендерними, віковими та статусними характеристиками (перетворюючи світ молодь - Леонід Віолін і Жабі та мудрість старшого покоління - Михайло Меринос). Відсутність егоїзму, яскраво виражених рис індивідуальності дозволяють припустити збірність образів (що закладено автором уже у саму назву повісті). Простота героїв - зазвичай синонім їх масовості, покликаною піднести романтизм революційної справи до рівня моделі. Герой, чітко усвідомлюючи своє призначення, одержимий благородною ідеєю перетворення світу в умовах творення історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васьків М. С. Український роман 1920-х - початку 1930-х років: венерика й архітектоніка: монографія / М. С. Васьків. - м. Кам'янець-Подільський: Буйницький О. А., 2007. - 208 с.
2. Досвітній Олесь. Нас було троє. Повісті. Новели / Олесь Досвітній. - К.: Дніпро, 1969. - 434 с.
3. Хвильовий М. Кіт у чоботях / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. Том перший. - Нью-Йорк-Балтімор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1978. - С. 153-167.
4. Шевчук В. І. Гарячий подих минулих днів / Василь Шевчук // Вітчизна. - 1960. - №8. - С. 211-213.

ВИРАЖЕННЯ ЛІРИЧНОГО «Я» В ЦИКЛІ «ЦАРСЬКИЙ СВІТ» С. ЙОВЕНКО

У статті розглянуто аспекти вираження ліричного «я» поетки С. Йовенко. Проаналізовано антитезу «я» - «ми» - «ти» як оприявлення станів ліричної героїні. Виявлено текстуальні коди створення ситуацій, настроїв, мотивів.

Ключові слова: образ, мотив, рефлексія, стан, антитеза.

В статье рассмотрено аспекты выражения лирического «я» поэтессы С. Йовенко. Проанализировано антитезис «я» - «мы» - «вы» как выявление состояний лирической героини. Выявлено текстуальные коды создания ситуаций, настроений, мотивов.

Ключевые слова: образ, мотив, рефлексия, состояние, антитезис.

In the article was considered the aspects of the expression the poetess S. Yovenko's lyric «I». Was analyzed the antithesis «I» - «we» - «you» as lyric heroine detection the state. Was identified the textual code for creation the situations, mood, motives.

Key words: image, motive, reflection, state, antithesis.

Відгуки в періодичних виданнях на творчість поетки Світлани Йовенко з'явилися відразу з перших її публікацій (Л. Скирда, Л. Таран, Є. Прісовський, П. Мовчан, С. Філоненко). Інтерес до її творчості не зникав з часом, про що свідчать статті-рецензії Ю. Покальчука, П. Волинчука. Відгуки про поезію С. Йовенко містить безпосередньо збірка вибраного «Любов і смерть» (В. Дончик, Ю. Суровцев, В. Базилевський). Ґрунтовний аналіз творчості виконано в дисертації «Концепція людини і світу в творчості С. Йовенко» Л. Кулакевич, де осмислюються і проблеми ліричного «я». Інших фундаментальних праць, присвячених цілісному розгляду життєвого та мистецького шляху С. Йовенко, на сьогодні не виявлено.

Це питання є особливо актуальним у зв'язку із виходом вибраного «Любов і смерть», до якого увійшли твори, написані в період від 1965 до 2010 року. Ця книга є першою за двадцять років невидання; на її матеріалі виразно простежується еволюція С. Йовенко як поетки, її самоідентифікація, погляди на події українського та світового масштабів. З огляду на появу нового поетичного матеріалу та відсутність критичних праць, актуальність даної статті є незаперечною. Цикл «Царський світ» є оригінальним як за своїми образами, так і проблематикою.

Поетична суб'єктність С. Йовенко яскраво виражена в ліричному «я». За одним із визначень теоретичної поезики, лірика «<...> це безпосереднє втілення душевної зустрічі зі світом без втручання події. Безпосереднє мовне втілення почуття - вихідний пункт» [8, с. 354] (переклад наш. - С. І.). Ліричний герой, ліричне «я» - образ поета в ліриці, один із способів розкриття авторської свідомості» [8, с. 360]. За іншим визначенням, ліричний герой - «один із суб'єктів свідомості, характерних для лірики. Він є і суб'єктом, і об'єктом у прямо-оцінній точці зору. Л.г. - це і носій свідомості, і предмет зображення: він відкрито стоїть між читачем і зображуваним світом» [8, с. 361].

Яскраво виявляється ліричне начало у віршах-рефлексіях циклу («Про що здогадатися ніяк щасливим?», «Дякую долі», «Підведу усміхнене обличчя», «Не тобі мене, а мені тебе»). Лірична героїня Йовенко не має імені, вона означена особовим займенником «я», що зближує її із читачем, адже кожен, хто читає вірш, може уявити себе на місці «я». На думку М. Зубрицької, інтелектуалізація тексту призводить до зміни ролі «універсального читача»-партнера, за допомогою якого творчість автора набуває завершеності і сенсу. У праці «Номо legens: читання як соціокультурний феномен» вона висуває теорію зміни ролі автора художнього тексту, якому потрібен симбіоз із читачем-реципієнтом. Такий симбіоз відчутний у ліричному «я» поезії С. Йовенко. Її лірична героїня окреслює своє буття відчуттями, притаманними звичайній людині: «я чую, я знаю», «Я розгубилась», «я вірю», «я пізнала», «Вмирала я», «Я плакала», «я завдячую», «я стану», «я люблю», «сміюся, радію я», «я <...> ще не розуміла», «А я - в п'їтму молюсь». Повторення займенника «я» також створює алюзію самотійної особисті, не пізної ще оточуючими:

Що дасть найближчий час, -
у вечора в очах
читає крізь сльозу
важке озерне око.
Я впізнаю свій сум
в свинцевій тьмі свічад
і Вічності печать
тамую одиноко [5, с. 338].

Подекуди екзистенційність ліричної героїні зникає за допомогою психологічно позитивного «ми». У поезії «Ретро» - це образи двох юних подруг, у «Секреті» - образи дітей. «Я» та «ми» протиставлено класичному образу чужої людини, чужого світу, вираженому за допомогою займенника «ти».

Дослідник Ю. Лотман виокремлює два можливі напрямки передавати повідомлення. Першим є «Я - ВІН», у якому «Я» - це суб'єкт передавання, власник інформації, а «ВІН» - об'єкт, адресат. У цьому випадку передбачається, що до початку акту деяке повідомлення відоме «мені» та не відоме «йому» [7, с. 164]

(переклад наш. - С.І.). Система «Я» - «ВІН» є змінною за рахунок обрамлювальних елементів (динаміка рухів, діалоги).

У поезіях Йовенко «Я» уособлює саму ліричну героїню, «ти» (що у даному контексті є рівноцінним до «ВІН») має нове ім'я майже в кожній поезії. «Ти» є різноплановим: люди, яким присвячено поезії - друзі, кохані; суб'єкти та об'єкти, ворожі у ставленні до ліричної героїні.

Змістове означення займенника «ти» подається на початку багатьох поезій як звертання, присвяти реальним людям: Юрію Суровцеву («Кольори Самарканда»), дочці Іванні («Пісня»), вірш Іванні і Тамарі, Лері, Іванові («Царський світ»), Софійці Димовій («Лелеки проти терору»), Романові Іваничукові («Віддяка за гущульську ложку, подаровану в Яремчі»), художниці Ользі Кравченко («Лицем до фрезі», «Цілунок Бога»), митцю Рафаелю Багаутдінову («Художник»), Ю. Кобринському («Добрих людей дарувало життя»), Борисові Севернюку («Малюнки пером»), Валерії Рєзниковій («Під знаком Діви»), письменниці «Любові Голоті з листівкою» («Крізь новорічні сфери - в ноосферу»).

Інформація про «ти»-адресата зумовлює характер його взаємодоповнення «я» або взаємовинятку. У першому випадку «ти» набуває характеристичних ознак, постає у певному новому вимірі «квітня з очима дитини», узбецького міста Самарканда, снігу, дочки Іванни, незнайомого хлопця, художника, художниці, коханого чоловіка. Називання на «ти» набуває родинного, подекуди інтимного звучання.

У поезії «В нежданім прихистку» герой, означений як «ти», повертає ліричній героїні «мені мене». Амбівалентність почуттів героїні, що «розгублена стоїть між «так» і «ні», є наслідком її існування без кохання і щастя в житті. Пройшовши життєвий шлях, вона не вірить у справжнє «небо тепле», сумніваючись навіть в існуванні вирію [5, с.305]. Поезія імплікує оптимістичне бачення світу, бо його береже «нежданий прихисток крила».

Антитетичною є поезія «Так - не буває», де позиціонують образи зілля-трунку, самотності, сирени як втілення смертоносного співу, крові, ночі. Поетка закликає: «Побережися!», застерігаючи неназваного героя від втрати віри. «Ти» і «я» тут розмежовані для підсилення вияву почуття самотності. Метафора «млюстю спливати» викликає в уяві втрату крові і смертельну рану, закінчення життя.

Експліцитна потреба з'єднати «я» з «ти» яскраво виражена С. Йовенко у вірші «Людина дереву сказала „ти"»:

Людина дереву сказала «ти»
і доторкнулася кори щогою.
Якої ще їй радості, якої?
В ній єдність світу промінь освітив [5, с. 278].

Єднання з деревом, образ якого є алюзією на світове древо - прихисток богів і міні-модель Всесвіту, допомагає ліричній героїні віднайти своє місце у світі і зазирнути у Вічність.

Літературознавець М. Бахтін зазначав, що «Автор не лише бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо й усі герої разом, але й більше їх...» [1, с. 16]. Лірична героїня С. Йовенко є ланкою в природному циклі:

Насіння з рук моїх,
рости крізь мене.
Хай хиляться багрянні хмар знамена і
понад нами
в Вічність хай пливуть [5, с. 287].

Внутрішній монолог ліричної героїні поезії «Лив прохолоду вранішній Куляб» супроводжується зовнішніми ритмічними кодами, що створюють атмосферу гіпнозу. Такий прийом постійних ритмічних кодів характерний і для поезій І. Жиленко («Від ювілею і до ювілею.», «Підвечірок», «Я вже зима.» та багато інших).

У її вірші «Все я знаю.» оприявнюється мотив буття після смерті в образі гнома. Д. Дроздовський з цього приводу писав: «У вірші перед читачем розкривається естема смерті як апофеоз прекрасної миті, за якою - щось фантастичне, ідилічне і прекрасне водночас» [3, с. 301].

Утілення у гнома є більш типовим для європейського світогляду, ніж для слов'янського, адже за слов'янськими, у тому числі українськими уявленнями про потойбіччя, померла природньою смертю людина може перетворитися на птаха, метелика, дерево, янгола, домовика, а неприродньою-на русалку, упира [11].

Зображення ліричної героїні поезії «Духмяністю морочила, дурила...» оприявнює типове для українця вірування про народження в новій подобі. У вказаній поезії С. Йовенко маємо оновлену героїню: із косами-листям, із зірками у волоссі, із голосом, у якому злилися пісні солов'їв, із приятелем-коником. «Вмирала я - народжувався сад», - наголошує поетка [5, с. 294]. Народження оновленої героїні найчастіше пов'язано із образом весни.

У поезії «З учора сніг впокорений і теплий» персоніфікованим образом відлиги є лірична героїня. Метафори «відтанули їй очі і вуста», «попільне волосся», «співало тіло», «усмішки метелик тріпотів» оприявнюють зв'язок її характеристики з українськими веснянками, в яких, за народною традицією, весна поставала в образі гарної дівчини.

У ліриці С. Йовенко простежуються рецепції із етико-філософськими засадами Г. Сковороди про людину як мікрокосм, тобто поєднання тлінного і вічного, зовнішньої оболонки і внутрішніх духовних витоків. Це засвідчено у вираженні рефлексій ліричної героїні:

Це небо, це море - я чую, я знаю -
в мені почалися, запалені мною,
штормить у глибинах, зростає, лунає
небесний мотив із жагою земною [5, с. 284].

Невід'ємними ознакам зображення мікро- та макрокосмів поезії С. Йовенко є традиційна символіка: рослинна (дерево, бузок, вишні, сосни, акація, трава, квіти, тюльпани, рожі, волошки, ромашки, деревій, конюшина, рута-м'ята, цикорій, іриси, левиний зев, гортензія, айстри), астральна (зорі як свідки подій, символ вічності: «серце, мов зірка», «схлип зорі», «вранішня пора зорею сходить»), солярна (персоніфікований символ життя: «неперевершений між мужчин - Сонцем його звати», «О диво-дивне - сонце-Діво»).

Антитетичні до мотивів життя, безсмертя, вічності є мотиви нещастя, війни. У розвитку останніх відчутні песимістичні настрої, як, наприклад, у поезії «Підведу усміхнене обличчя». Героїня цього вірша розуміє, що «Щастя-те, що не буває двічі» [5, с. 336]. У поезії «Царський світ» вона намагається осмислити причини цього: «до безміру Землі біда цей світ за слоне.» [5, с. 339]. Мікрообразом «біда» означено будь-які негаразди, які можуть спіткати людину. У героїні виникають трагічні передчуття:

Минущий епізод якогось літа.
Після війни чи до війни - як знати?..
Ще всі безсмертні, та вже доля віда,
Кого з п'ятох невдовзі поминати [5, с. 334].

Названий мікрообраз «біди» конкретизується в образі атомної війни, яка нищить все, залишаючи пустелю. С. Йовенко належить до повоєнного покоління, але тема війни є наскрізною для багатьох її поезій. Апокаліптичні мотиви, політична нестабільність у світі, загроза війни, чорнобильська трагедія набувають фатальності: «Кінець початкам всім судився досі» [5, с. 330].

Виокреслюється хронотоп тривожного світу: «після війни чи до війни», «час без кохання», «час лікарняний», «пустеля світу», «небеса холодні», «безодня», «зачинено наш Сезам», «чорна вода», «попіл», «у тьмяній снів копальні». Інтеграція наведених ознак наявна в поезії «Про що здогадатися ніяк.»: В травневій траві дитинча простягає долоньку, і сонечко здмухує небо, де бомб ще нема, і простір небесний ще землю голубить, як доньку, до нас ще ласкавий, покіль не пустеля німа [5, с. 283]. На думку М. Зубрицької, у ХХ столітті «змінилася роль автора, який перетворювався зі спостерігача-всезнайки на свідка та учасника подій» [4, с. 30].

Науковець І. Чернухіна пропонує концепцію поетичної трансформації хронотопу: «Поетично трансформований простір - продукт творчості автора, який естетично втілює уявлення про фізичний простір.» [10, с. 13] (переклад наш. - С.І.). Поетична трансформація героїні протистоїть реалістичній традиції зображення. «Ознакою модифікації є заміна уявлення про простір уявленням іншого роду: ірреальна тварина, ірреальна особистість, ірреальне явище» [10, с. 13].

Поетична трансформація в поезіях С. Йовенко оприявнюється на багатьох рівнях: один із них - ірреальні персонажі («Цариця Ночі», «двох ельфів збуваються сні», «дужий матрос на кораблі небеснім», «бармен: бузкові очі», «ти і я - це птах і вирій», «я стану глиною»), ірреальні тварини («білоквітна лань», «золотий лев»), рослини («пригасли вишні», «трава припишкла», «старий ліхтар так прикипів до іви»), ірреальний хронотоп («балет небес», «сонце стікає по грудях», «півнепритомна ніч», «очманілий червень», «сонцем їй - одне вікно світило»). При створенні даного типу хронотопу маємо слова-орієнтири, що включають до своєї семантичної структури поняття, які люди здавна використовують як вимірювальні.

Отже, поезії циклу «Царський світ» мають яскраво виражений образ ліричного «я». Героїня поезій та її ставлення до світу амбівалентні. Подекуди виявляється антитеза «я» - «ти», де «ти» має кілька іпостасей: це і ворожий світ, чужі люди, присутність яких зумовлює тривожний стан, передчуття кінця світу, що настане за атомною війною. З іншого боку, «ти» - уособлення родини, друзів, братання з природою. Солярні, астральні, рослинні символи підсилюють позитивний погляд ліричної героїні на світ. Єдність зі Всесвітом дає їй відчуття безсмертя, що є наслідком впливу філософії Сковороди та східних вчень про постійне відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. - 446 с.
2. Гаврилів Т. Феноменологія ідентичності ліричного „я" в сучасній австрійській поезії / Т. Гаврилів // Слово і Час. - 2006. - № 10. - С. 76-80.
3. Дроздовський Д. Поринаячи в тайну: структури поетичної суб'єктності у поезіях Ірини Жиленко / Д. Дроздовський // Кур'єр Кривбасу: Література. Культурологія. Політика. Народознавство. - 2008. - № 218-219. - С. 300-311.
4. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. - Л.: Літопис, 2004. - 352 с.
5. Йовенко С. Любов і смерть / С. Йовенко. - К.: Ярославів Вал, 2010. - 720 с.
6. Корогодський Р. Брама світла: шістдесятники / Р. Корогодський / упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. - Л.: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. - 656 с.
7. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. - СПб.: Искусство-СПБ, 2010. - 703 с.
8. Теоретическая поэтика: понятия и определения. - М., 2000. - С. 240 - 622.
9. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. - СПб.: Азбука, 2000. - 352 с.
10. Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста / И. Я. Чернухина. - Воронеж: Из-во Воронежского ун-та, 1987. - 158 с.

11. 100 найвідоміших образів української міфології / під заг. ред. О. Таланчук, Ю. Бедрика. - 2-ге вид., виправл. та доповн. - К.: Орфей, 2007. - 460 с.

Розділ II. Художній вимір сучасної української літератури

УДК 821.161.2 - 312.6.09

І. В. Біла (м. Дніпропетровськ)

СИСТЕМА МОТИВІВ У ТВОРАХ ГАЛИНИ ПАГУТЯК: СПЕЦИФІКА ЇХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

У статті розглядається специфіка мотивної організації прозового набутку Г. Пагутяк, лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка (2010 року). При визначенні системи мотивів акцентовано на перевазі мотиву пошуку, що репродукується у фабульних варіантах пошуку притулку, спокою, втраченого раю. У роботі доведено, що твори письменниці становлять метароманну єдність, що забезпечується системою взаємопов'язаних мотивів.

Ключові слова: метароман, мотив, єдність, реалізація.

В статье рассматривается специфика мотивной организации прозы Г. Пагутяк, лауреата Национальной премии Украины имени Т. Шевченка (2010 года). При определении системы мотивов акцентировано на преобладании мотива поиска, который репродуцируется в фабульных вариантах поиска приюта, покоя, потерянного рая. В работе доказано, что произведения писательницы являют метароманное единство, что обеспечивается системой взаимосвязанных мотивов.

Ключевые слова: метароман, мотив, единство, реализация.

The thesis deals with the analysis in the G. Pagutjak's works in the context of poetics of metanovel. The accent was made on the advantages of the motive of search, that is shown in the plot variants of search of the shelter, peace and lost paradise in the works. It was proved that the unity of G. Pagutjak's works is provided with plot schemes and characters.

Key words: metanovel, model of the world, opposition, conception, character, motive, autoillusion, autointertextuality, intertextuality.

У сучасному літературознавстві посилюється інтерес до вивчення синкретизації художнього мислення письменника. Він зумовлений появою в художній літературі багатокомпонентних текстових структур, у зв'язку з чим вироблено низку нових понять, що характеризують об'єднання творів з різним ступенем кореляції структурних елементів у рамках текстового цілого. Одним із таких понять, що визначають об'єднання творів, різних за жанровою природою, у рамках творчості окремо взятого письменника, є метароман (надтекстова єдність творів одного автора, об'єднаних ідейно-тематичним дискурсом, наявністю наскрізних героїв, автоалюзіями,

інваріантним мотивом, що репродукується в кожному окремому творі при своєрідності сюжетних ходів та розв'язок).

Уже рецензенти перших творів Г. Пагутяк помітили домінантний мотив, що стане наскрізним у її художньому доробку - мотив пошуку. Так, В. Положій у рецензії на збірку Г. Пагутяк «Діти» (1982) визначає творче кредо письменниці як пошук справжності, інакше - «пошук тих моральних цінностей, які й визначають людську подобизну як таку» [22, 145]. Є. Нахлік серед провідних тем творів, що увійшли до книг «Діти» та «Господар», називає тему пошуку героями свого місця в житті, власної суті [8, 116-118], «справжності» [7, 141-144]. З приводу роману «Господар» Р. Мовчан зазначила, що для нього характерний вираз «постійної тривоги і пошук виходу, порятунку» [6, 118]. В. Габор у статті «Кожен шукає свою автентичність» також наголошує на наявності мотиву пошуку в окремих творах письменниці [2, 17]. На це звертає увагу й О. Поліщук, зазначаючи, що «об'єднує всі твори, що увійшли до збірки «Записки Білого Пташка», одвічна ідея пошуку сенсу життя» [21, 64]. За версією Т. Бовсунівської, герої Г. Пагутяк приречені на «пошуки химер, зокрема кохання, яких ніколи не знайти» [1, 149]. В. Поліщук зауважує, що «пошуки духовних цінностей у нових вимірах дійсності - основний мотив творчості Г. Пагутяк» [20, 42].

Проте вищезгадані ознаки поезики творів Г. Пагутяк авторами розвідок, статей часто констатуються без аргументації; наявність наскрізних мотивів у романах, повістях, новелах чи оповіданнях письменниці згадувалася в межах певної загальної теми (наприклад, Ю. Кушнерюк розглядає твори Г. Пагутяк як зразок жіночої прози («Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості жіночого стилю»). Немає й монографічних досліджень тих специфічних рис тексту творів письменниці, що дозволяють вести мову про них як про метароман, що зумовлює актуальність нашої роботи.

Метою роботи є вивчення специфіки системи мотивів у прозі Г. Пагутяк. Для її досягнення необхідно розв'язати такі завдання: розглянути домінантні мотиви в прозі Г. Пагутяк, розкрити їхню концептуальність та функціональність у зображенні світу, їх місце у структурі тексту, співвідношення їх із текстовою системою творчого набутку мисткині.

Одним із наскрізних мотивів у прозі Г. Пагутяк є мотив утечі, що вже в першій її повісті «Діти» розгорнутий через конкретні деталі, змістові чинники, що формують фабулу (сюжет). Започаткований у першому розділі у зв'язку з образом Адася («Хлопець біг, здавалося, додому, але насправді тікав від запаху, котрий повинен був зникнути» [13, 17]), мотив утечі дістає додаткове аранжування, виявляючи той його аспект, який стане провідним у наступних розділах твору: утечі від жорстокого світу дорослих у світ дитинства, що осмислюється як притулок.

Мотив утечі від суспільства як порятунку від жорстокого світу - один із провідних і в повісті «Гірчичне зерно». Концепції віри Михайла Басараба, героя цього твору, як необхідної умови життя кожної людини його син

Григорій протиставляє ідею вільного духу, що мислиться ним як анархія. Саме це зумовлює його потяг до мандрів («Грицько щось двадцять літ бурлакував» [11, 42]), що більше нагадують утечу від світу, який героєм сприймається як жорстокий і розпусний. Постійна втеча у свідомості героя витворює ілюзію керування власною долею: «Я роблю те, що мені хочеться, і ні за чим не жалію <...>. Це мій стиль. Я щасливий, коли мені вдається змусити долю звернути вбік» [11, 43]. Насправді він стає заручником постійного руху, що лише дає можливість забути. Зупинка, що трактується як коротке інтермецо перед дорогою, має фатальні наслідки, адже викликає болючі рефлексії над власним життям та усвідомлення того, що всі роки пройшли на марно: «Я нічого нічого не зробив, нічого! <...> Нічого не навчився, не прочитав і десятої частини тих книжок, які мав прочитати; я не любив нікого, врешті-решт, - лише втікав, щоб не загрузнути в брехні та підлості» [11, 43]. У такому контексті образ дому сприймається як пастка, що стримує подальший рух і в той же час не дає забути.

Мотив замикання в собі як засіб порятунку від жорстокого світу художньо реалізовано Г. Пагутяк у романі «Господар» у зв'язку з образом головного героя. Тітус божеволіє, тобто цілковито розриває зв'язок з реальністю. Такий фінал сюжетної лінії в «Господарі» вмотивовано подієво через зображення конфлікту підлітка із жорстоким світом. Конфлікт побудований на контрасті виняткового та буденного, справжнього та несправжнього. У його розвитку постає винятковий герой, який, за задумом авторки, виділяється з оточення. Відмінність Тітуса від інших відзначається на рівні портрета та поведінкової характеристики: хлопець «не викликає довір'я» через свою зовнішність. Зацікавленість легендами про Саву також вирізняє його з-поміж однолітків, які «знають одні лише розваги, мандрівки на яхтах, танцювальні клуби і фільми, в котрих кожен може зніматися незалежно від таланту» [12, 10]. Аналогічно охарактеризовано й Саву, іншого героя роману «Господар». Їхня винятковість підкреслена й такою рисою як знання про той стан світу, де справжність перемагає фальш, а духовність - бездуховність. Такий стан світу протиставляється існуючому, у характеристиці якого - деталі інтер'єру дому, де чекає Міранда, для Тітуса, та планети-саду, що є втіленням мрії Сави. У такому контексті актуалізовано опозицію рай / пекло, де пекло, вірогідно, - сучасна Тітусові планета з її бездуховними мешканцями, а рай - ця ж планета лише п'ятсот років тому до її відкриття землянами. Ця думка оприявнюється в словах Тітуса про те, що омріяний людством рай на новій планеті «починає потроху набирати рис пекла» [12, 26] та вияскравлюється при розгляді роману Г. Пагутяк в контексті фантастичної літератури 1980-х років. Якщо у творах І. Росоховатського («Дзеркало пам'яті», «Що таке людина?», «Книга») домінує ідея віри в розум людини, її здатність корегувати закони природи та самостійно створити райські умови для життя в майбутньому, то в «Господарі» зображена людина занадто слабка для творення, вона здатна лише споживати або рефлексувати з приводу причин занепаду «райської» цивілізації. Звернення Тітуса до історії Сави є виразом намагання зрозуміти причини такого перетворення та повернути світові втрачену справжність, втрачений рай, основною запорукою чого є відновлення гармонії людини і природи у змодельованій уявою Тітуса картині видужування коханої від

спілкування з тваринами: «Якби ти опинилась на галявині серед ласків, могла їх гладити чи просто милуватись ними, ти б видужала» [12, 26]. У розвитку мотиву пошуку втраченого раю прагнення героя до нього (раю) інтерпретоване як своєрідне надзавдання, що вмотивовує сюжет більшості епізодів у романі.

Образові рефлектуючого Тітуса в романі «Господар» протиставлено образ Сави, який будує власний світ. В авторській характеристиці такого бажання героя виділено важливу концепцію: «Сава - це боротьба з самотністю, абсурдна і дитинно-зворушлива» [12, 53]. Планета Земля, яку, за сюжетом твору, давно покинули люди, постає втраченим раєм, де, незважаючи на природні та техногенні катаклізми, панувала любов до ближнього, де «люди боялись одне одного втратити» [12, 69]. У своєму прагненні створити власний світ, нову цивілізацію герой повторює досвід своїх земних предків, які обробляли землю та самостійно будували житла. Такий спосіб життя є втіленням авторського ідеалу єднання з природою, що у свою чергу є свідченням повернення до первісного стану, тобто раю. Руйнування Савиногу світу, у зображенні якого виділено декілька етапів (смерть дружини, втеча сина, від'їзд інших дітей), спричинене контактом із тим жорстоким зовнішнім світом, на противагу якому герой створював свій власний. Трагічний фінал історії Сави (покинута герой кінчає самогубством) свідчить про людську неспроможність знайти втрачений рай.

У романі «Королівство», що з'явився друком майже через двадцять років після публікації «Господаря», думка про неможливість віднайдення втраченого раю заперечується, його герої досягають своєї мети. У романі «Книгоноші з Королівства» в розгортанні мотиву пошуку втраченого раю акцентовано, що запорукою його віднайдення для героя є відродження власної ідентичності, що символічно втілюється в акції відтворення (спочатку в пам'яті, а потім на письмі) знищеної крутиголовцями книги.

Якщо в проаналізованих вище творах Г. Пагутяк мотив пошуку втраченого раю пов'язаний насамперед з пам'яттю героїв про той стан світу, що асоціюється з раєм, та опозиційністю героя до світу, у якому він живе, то в романі «Компроміс», повістях «Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Бесіди з Перевізником» домінує мотив пошуку притулку, у розгортанні якого концептуальним є образ відчуженої від світу людини, яка прагне не подолати відчуженість, а знайти альтернативу жорстокому та бездуховному світові.

Зав'язкою розгортання мотиву пошуку притулку в романі «Компроміс» є усвідомлення випускником педагогічного ВНЗ, вихідцем із села Петром Канавченком власної безпритульності, що розуміється насамперед як відсутність житла в місті. Пошук притулку персонажем-маргіналом, відповідно, зводиться до спроб останнього залишитися в Києві і не повертатися до села. Актуалізація опозиції місто / село вводить роман Г. Пагутяк у контекст прози В. Підмогильного, Є. Гуцала, В. Дрозда, Є. Пашковського та ін., якими піднімалася проблема соціалізації вихідця з села в місті. Продуктивним у виявленні специфіки розвитку мотиву пошуку притулку в романі «Компроміс» (1989) видається його порівняння із творами Є. Пашковського «Свято» (1989) та «Безодня» (1992). У «Святі» та «Безодні» актуалізовано мотив блукання та образ блукальця, безпритульності якого

зумовлена передусім побутуванням в апокаліптичному світі міста, ознаками якого є розпуста, жадоба до наживи, відсутність людського в людині. Порятунку герой (Андрій Подорожній) вбачає в поверненні до традиційних цінностей, уособленням яких у творі є образ села. У романі «Компроміс» таке розуміння села відсутнє, натомість акцентовано на пошуках Петром Канавченком духовного притулку (уже після здобуття ним притулку матеріального у вигляді квартири), що на сюжетному рівні розгорнуто через репрезентацію намагання героя подолати самотність, зустрітися з Марією.

Образ Марії в романі «Компроміс» теж зорієнтований на мотив утечі, реалізованої у вираженні її прагнення відмежуватися від зовнішнього світу, усаїтнитися, замкнутися у внутрішньому, що сприймається як притулок від жорстокого світу. Деталь у характеристиці останнього досить промовиста: він потонув у бруді. Розв'язка цієї ситуації як вихід зі стану самотності екстрапольована на мотив поступового вмирання, що започаткований в епізоді звістки про хворобу дівчини, де в активній позиції постав образ смерті як форми розплати за відчуженість від світу і як аналог притулку: «Десь на самому дні заховалась моя самотність. Скоро вона щезне зовсім. І тоді зникну я. Це нічого не змінить: я розчинюся в цьому світі, бо перестала себе йому протиставляти. Він, як і я, прямує до свого кінця. Коли мене вже перестануть мучити? Коли ніхто не перешкоджатиме моєму зникненню? Життя прожите <...>. Це осінь, що мріє про зимовий сон» [14, 83].

Мотив пошуку притулку в романі «Компроміс» актуалізується у зв'язку з образом Костика на протиставленні мертвотного світу та творчості. Творення як антитеза руйнуванню осмислюється героєм як своєрідний притулок, форма порятунку від світу, де панує смерть, що акцентовано в написаному Костиком лібрето опери, що є вставним, цілком самостійним твором у творі, який виконує функцію епілогу. У розвитку мотиву пошуку притулку в романі «Компроміс» експліковано думку про те, що знайти порятунок від мертвотності світу неможливо, що наголошено у фіналі лібрето: самостійно знаходить вихід із лісу лише третій шукач, який є носієм ідеї платонічного кохання, що мало б акцентувати тезу: кохання врятує світ. Проте в просторі села, куди він потрапляє, втілено ідею співіснування живих з мертвими, відчуття несправжності того, що відбувається. Невипадково в його епіцентрі дано ситуацію весілля, яке грають вночі, - одруження з мертвою дівчиною. Мотив одруження з мертвою дівчиною пов'язано з образом саме третього шукача. Таким чином останнього залучено до світу мертвих. У хронотопі села - образи людей, які померли: «Прийшов хлопець з армії, хіба день дома побув, а на другий день знайшли в лісі: повісився» [14, 137]; «А заграйте мені хлопці такої, аби мій чоловік воскрес хоч на годину та випив би зі мною» [14, 139]; «Нема в неї ніякої дочки. Була, та вмерла у три годочки. Ще до війни. Від голоду» [14, 136].

Опозиція беззахисна людина / жорстокий світ є ключовою в розгортанні мотиву пошуку притулку і в оповіданнях «Вертеп», «Потрапити в сад», «Калинова сопілка». Як і в романі «Компроміс», у названих творах у центрі - персонаж, який не відчуває себе щасливим серед ненависті й байдужості. В оповіданні «Вертеп» в

активній позиції мотив самотності, що розгортається як вияв усвідомлення героїнею власної самотності та своєї реакції на нещасливу долю. Образ дому асоціативно зорієнтований на відчуття захищеності й спокою, що відзначено і в характеристиці часу зображених подій: Святвечора, що символізує народження нового життя. З ним пов'язано відродження героїні, яке марковане настановою на розрив стосунків з чоловіком: «Сиділа за столом, заставленим наїдками, і думала про те, що колись без крику й плачу візьме Ігорка і приїде сюди назавсім» [10, 146]. Повернення жінки з міста до села актуалізує думку про можливість віднайдення притулку в рідному домі.

Думка про неможливість віднайдення притулку в реальному світі артикулюється і в повісті «Брат мій, Енкіду», сюжет якої є своєрідним продовженням шумерського епосу про Гільгамеша. Навівши в передньому слові тезу про «суперечність між божественними (космічними?) законами і людськими, що суперечать самій сутності й призначенню людини» [9, 15], авторка послідовно аргументує її, протиставляючи два світи - реальний, земний, і потойбічний. Світ реальний постає через сприйняття його головною героїнею, блудницею Шамхат, як такий, у якому людина приречена на самотність та відчуженість. Самотність героїні маркована втратою нею «брата душі» Енкіду на рівні трагічної констатації: «Шамхат осиротіла» [9, 20]. Відчуженість сприймається самою Шамхат як відчуженість від власного тіла: її плоть «давно не належала їй, як і власне ім'я: усі нею користувалися, усі чоловіки Урука, хто бажав отримати насолоду - старі й молоді, старійшини і чиновники, купці й писарі, воїни і пастухи» [9, 52]. У такому контексті мандрівка героїні в «Країну без вороття» розгортається як поетапне її звільнення від пут земного світу та перехід у світ потойбічний: смерть, що тлумачиться як відділення душі від тіла, переміщення душі в потойбічний світ, перебування в ньому, отримання нового тіла, що розуміється як подолання відчуження та самотності й відродження для нового життя. Ключовим у зображенні героїні в потойбіччі є відчуття нею спокою, що зближує потойбічний світ у повісті «Брат мій, Енкіду» з образом Притулку в романах «Писар Західних Воріт Притулку» та «Писар Східних Воріт Притулку», у яких герої, які входять через Східні Ворота, знаходять спокій. Перехід героїні повісті «Брат мій, Енкіду» в потойбічний світ теж є своєрідним проявом віднайдення притулку нею від світу реального.

Мотив переходу героя в інший, відмінний від реального, світ актуалізовано і в романі «Зачаровані музиканти». Головну роль у цьому переході віддано жінці. Загалом, за переконанням письменниці, «жінка не лише народжує, вона виховує, цивілізує» [19, 179], отже, і вводить в інший світ. Сюжетна лінія головний герой / Панна зорієнтована на обряд ініціації, що пов'язаний не лише з процесом переходу в паралельні виміри, а й з ідеєю пізнання, набуття нового досвіду, реалізованою через мотив пошуку коханої, поступового наближення до неї, розуміння її містичної суті. Важливим етапом обряду ініціації є вилучення героя з «людського роду» та автоматичне включення його до певної групи, що нерідко супроводжується навмисним спотворенням тіла [3, 70]. Рана на грудях, яку отримує герой роману «Зачаровані музиканти» в епізоді зустрічі з Панною, означає першу

фазу обряду ініціації - вихід із звичного для нього оточення на поклик княгині. Мандри Матвія - своєрідна форма індивідуації - становлення та розвиток особистості, досягнення нею повноти та цілісності буття. Цей процес, за К.Г. Юнгом, полягає в безперервному розширенні свідомості, посиленні її функцій та можливостей [23, 15]. Індивідуація головного героя роману «Зачаровані музиканти» подієво розгортається як його поетапне звільнення від матеріального (відмова від одруження заради грошей, втрата хрестика як знак розриву зв'язків із батьком) та прилучення до духовного (епізодичні ситуації зустрічей із зачарованими музикантами, які вчать героя грати спочатку на бубні, потім на сопілці і нарешті - на скрипці). Особливістю першої стадії (лімінальної, за Дж. Кемпбеллом [5, 6]) обряду ініціації є констатація низки тимчасових смертей Матвія: утрата свідомості на ринку, що сприймається оточуючими як смерть, життя за монастирськими мурами як відхід від мирського життя, перетин річки (як символ переходу в інший світ), що інтерпретуються як загибель з подальшим воскресінням у новому статусі. В епізоді зустрічі Матвія з Панною оприявнюється тема його возз'єднання з Анімою, що, проте, не є ознакою досягнення цілісності, а лише етапу на шляху до Самості, який передбачає очищення від гріхів (змивання крові) та звільнення від одержимості (відторгнення серця як знак звільнення від почуттів). Осягнення героєм Самості метафорично передається через набуття героєм здатності грати на скрипці, що тлумачиться як пізнання світової гармонії, духовне піднесення до Абсолюту.

Мотив пошуку власної суті, пізнання містичного простору Притулку та свого місця в ньому чи не найбільш глибоко розгорнуто в романах «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних Воріт Притулку», текст яких підтверджує думку О. Карабьової про те, що герої Г. Пагутяк «завжди шукають більшого, ніж просто спокою для себе» [4]. Віднайдення Притулку не зупиняє головних героїв - писарів Антона та Якова, а спонукає до подальших пошуків. Розвиток цих мотивів у названих творах виявляє сюжетно-композиційну подібність. Романи будуються за єдиною схемою: експозиція, у якій дано інформацію про Притулок та передісторію головного героя; зав'язка - прихід до Воріт або прибульців, або мешканців Притулку, що спричиняє неспокій у душі героя, спонукає його до роздумів, а далі й до мандрів; розвиток дії, що змістовно розгортається як події поступального руху героя через землі Притулку; кульмінація - прихід героя до певного висновку; розв'язка - епізод повернення його до Воріт. Відрізняється лише вектор руху Антона і Якова: перший йде у напрямку Східні Ворота / Західні Ворота, другий - у протилежному.

Мотиви пошуку героями власного «Я» та пізнання містичної суті Притулку реалізовані в тексті обох романів через оніричні картини, що включають у себе як безпосередні описи снів, візій персонажів, тобто їх суб'єктивний «другий простір», так і сновидні перспективи Притулку, який існує ніби в іншому вимірі, порівняно з «тим світом». Підсвідоме бажання Антона пізнати призначення Притулку й осмислити свою функцію в ньому, викликаючи внутрішній дискомфорт, провокує сновидіння, яке виявляє його безсилля та неможливість досягнення бажаного: «Мусив напружити усю силу волі, щоб зрозуміти, як їх відчинити. Він вирізьбив

ромб посеред дверей <...>. Але цього було не досить, щоб їх відчинити, і Антон створив ще клямку, зручно вигнуту для руки. Вона піддалася, коли Антон натиснув на неї» [16, 88]. Сон Антона передусє ситуаціям його подорожі землями Притулку. Оскільки мандрівка в сюжеті романів «Писар Західних Воріт Притулку» та «Писар Східних Воріт Притулку» інтерпретована як процес пізнання, пошуку істини, то сон Писаря сприймається як пророкування невдачі Антона в пізнанні містичності Притулку та свого місця в ньому.

Проблеми пізнання людиною світу та свого місця в ньому Г. Пагутяк торкається і в епістолярному своєму доробку. Так, у листах до Петра Сороки, опублікованих на сторінках «Кур'єра Кривбасу», письменниця констатує: «Наше існування - це здобування мудрості двома шляхами. Перший шлях -це той досвід, який здобувають усі живі істоти задля виживання. Другий -досвід людини, яка усвідомлює власне призначення і сенс буття <. >. Другий досвід можна здобути, якщо позбутися страху» [15, 395]. Концепція подорожі як звільнення від страху оприявнюється і в романі «Смітник Господа нашого», але у зв'язку з образом жінки, яка втратила дитину: «Тобі треба вбити у собі темряву і страх. Наша подорож - містична. <. > З кожним днем тобі буде легшати» [18, 167-168]. Мотив мандрів у «Смітнику Господа нашого» репрезентує ідею пізнання через страждання, афористично визначену авторкою в коментарях до твору. Вводячи образ другої жінки, яка «не дійшла ще (підкреслення наше. - І. Б.) до межі болю» [18, 195], Г. Пагутяк абсолютизує страждання, узагальнюючи його як життєвий принцип в Іншому світі.

Мотиви звільнення від спокус, суєти та пошуку спокою розгорнуті в романі «Радісна пустеля», у їх розвитку домінантним теж є образ головної героїні. Оповідь від першої особи надає твору рис сповіді, згадка Екклесіаста, введений у неї образ праведника Іова сакралізують текст, репрезентуючи його ремінісцентний зв'язок із Біблією та філософськими поглядами на світ і людину у світі, вираженими в Екклесіасті. Мотив одвічного повтору, актуалізований у романі «Смітник Господа нашого», у «Радісній пустелі» набуває додаткового аранжування - як ідеї суєтності, тлінності і в той же час здатності до відродження всього суцього. Дія прибирання оселі перед Христовим Воскресінням переживається героїнею як пошук шляху до відродження власної душі, примирення зі світом. Якщо в проаналізованих вище творах виражено поривання у створені уявою світи, то в «Радісній пустелі» робиться акцент на намаганні жити в реальному світі: «... пішовши на примирення зі світом, який, здається, дав мені спокій» [17, 80], «Я - пес, який забуває про побої і знову лащиться до жорстокого господаря. Той пес не чув про науку Дейла Карнегі, просто він любить увесь світ, добрий і злий» [17, 87].

Отже, для творів Г. Пагутяк характерна система повторюваних мотивів, що об'єднують романи, повісті, новели та оповідання в єдине ціле. У ранніх повістях письменниці послідовно розгортається мотив утечі від жорстокого світу. У реалізації цього мотиву домінантним є образ беззахисної людини, яка не здатна протистояти світові. Якщо в першому опублікованому творі («Діти») авторка зображує фізичну втечу персонажів, то в наступних актуалізовано мотив внутрішньої втечі. У низці романів та повістей Г. Пагутяк експліковано мотив

пошуку втраченого раю як наслідку конфлікту зі світом виняткового персонажа, якому притаманне знання про первісний стан світу, що асоціюється із раєм. Еволюція цього мотиву йде від заперечення можливості повернення раю до його утвердження. Мотиви пошуку власної сутності та пошуку спокою реалізуються у зв'язку з мандрями героїв, їхнім переміщенням у просторі, що символізує ініціацію, набуття нового досвіду, відродження в новому статусі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману «Писар Східних Воріт Притулку» Г. Пагутяк) / Тетяна Бовсунівська // Сучасність. - 2003. - № 10. - С. 146-151.
2. Габор В. Кожен шукає свою автентичність / Василь Габор // Кур'єр Кривбасу. - 1996. - № 53-54. - С. 17-18.
3. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; [пер. с франц. Ю.Е.Ивановой, А.В.Покровской]. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. - 198 с. - (Этнографическая библиотека).
4. Карабльова О.В. Художня версія самотності у прозі Г. Пагутяк: особливості ідеостилу [Електронний ресурс] / Карабльова О.В. - Режим доступу до статті: http://www.bdpu.org/scientific_published/akt_probl_sl_filol-14
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. / Джозеф Кэмпбелл. - М.: Рефл-бук, АСТ, К.: Ваклер, 1997. - 228 с.
6. Мовчан Р. На сторожі пам'яті й сумління / Раїса Мовчан // Дніпро. -1987. - № 8. - С. 117-119.
7. Нахлік Є. Між природою і цивілізацією / Євген Нахлік // Київ. - 1988. -№ 1. - С. 141-144.
8. Нахлік Є. Потреба взаєморозуміння та духовності / Євген Нахлік // Прапор. - 1983. - № 10. - С. 116-118.
9. Пагутяк Г. Брат мій Енкіду : [повість] / Галина Пагутяк // Пагутяк Г. Мій Близький і Далекий Схід : [повість та есеї]. - Львів: ЛА «Піраміда», 2009. - 136 с. - (Серія «Українська модерна проза»).
10. Пагутяк Г. Вертеп : [оповідання] // Пагутяк Г. Потрапити в сад : [роман, оповідання] / Галина Пагутяк. - К. : Радянський письменник, 1989. - С. 144-147.
11. Пагутяк Г. Гірчичне зерно : [повість] // Пагутяк Г. Гірчичне зерно : [повісті] / Галина Пагутяк. - К. : Радянський письменник, 1990. - С. 7-122.
12. Пагутяк Г. Господар : [фантастичний роман] // Пагутяк Г. Господар : [фантастичний роман, повість-балада] / Галина Пагутяк. - К.: Радянський письменник, 1986. - С. 4-160.
13. Пагутяк Г. Діти : [повість] / Галина Пагутяк // Дніпро. - 1981. - № 7. -С. 17 - 42.
14. Пагутяк Г. Компроміс : [роман] // Пагутяк Г. Потрапити в сад : [роман, оповідання] / Галина Пагутяк. - К. : Радянський письменник, 1989. - С. 4-142.

15. Пагутяк Г. Листя, віднесене вітром край поля / Галина Пагутяк, Петро Сорока // Кур'єр Кривбасу. - 2010. - № 242-243. - С. 353-412.
16. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку : [роман] / Галина Пагутяк. - Львів : ЛА «Піраміда», 2003. - 176 с.
17. Пагутяк Г. Радісна пустеля : [роман] // Пагутяк Г. Записки Білого Пташка : [романи, повість] / Галина Пагутяк. - К. : Укр. письменник, 1999. - С. 79-114. - (Сер. «Сучасна українська література»).
18. Пагутяк Г. Смітник Господа нашого : [роман] // Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : [романи, повісті та оповідання] / Галина Пагутяк. - Львів : ЛА «Піраміда», на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2003. - С. 123-200. - (Видавничий проект сучасної української літератури «Приватна колекція». Серія: «Українська модерна проза»).
19. Пагутяк Г. Сніг у жмені / Галина Пагутяк // 100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки: [авт. проекту С.Г. Васильєв, О.А. Коваль; упорядник С.Г. Васильєв]. - Харків: Фоліо, 2008. - С. 178-184.
20. Поліщук В. Вісімдесятники як літературне явище / Вікторія Поліщук // Слово і Час. - 2001. - №5. - С. 37-45.
21. Поліщук О. У пошуках незайманого світу / Олена Поліщук // Слово і Час. - 2002. - №7. - С. 64-65.
22. Положій В. У пошуках справжності / Віктор Положій // Київ. - 1983. - № 4. - С. 145-148.
23. Юнг К.Г. Аіоп / Карл Густав Юнг. - М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. - 336 с. - («Актуальна психологія»).

КОНЦЕПТ ЖАХУ В РОМАНІ «КУЛЬТ» Л. ДЕРЕША

У статті проаналізовано концепт жаху як одне з центральних понять літературної неоготики в романі Л. Дереша «Культ». Розглянуто оприявлення у романі психологічного й фізіологічного типів страху та художні засоби їх вираження.

Ключові слова: неоготика, постмодернізм, страх, жах, горор.

В статье проанализирован концепт ужаса как одного из центральных понятий неоготики в романе Л. Дереша «Культ». Рассмотрены характеристики психологического и физиологического страха в романе и средства их раскрытия.

Ключевые слова: неоготика, постмодернизм, страх, ужас, хоррор.

The article analyzes fear as one of the central neo-Gothic concepts in L. Deresh's novel «Cult». The characteristic features of terror and horror in the novel as well as means of their creation are defined.

Key words: neo-Gothic, postmodernism, fear, terror, horror.

Епоха зламу віків завжди призводить до переоцінки цінностей, зміни ідеалів та ідеологій, самопошуку людини у світі. На межі тисячоліть наше інформаційне суспільство зіткнулося з надзвичайною епістеміологічною кризою. Адже в сучасному соціальному бутті індивід уже втратив опору в міфології та релігії, хоча й не здатний здобути когнітивну стабільність через нестримний розвиток науки й техніки. У такому своєрідному «силовому полі» «різні види культурних імпульсів» прокладають шлях постмодернізму¹ [6, с. 57]. Ця нова ера відкидає обтяжливі обмеження минулого, але одночасно породжує тривоги щодо очікування майбутнього.

Сучасна людина, перебуваючи у «стані невизначеності», є «жертвою ілюзій чи сумніву» (Ф. Фернандез-Арместо) [9, с. 4], тому результатом остаточної втрати емоційної рівноваги в постмодерному світі стає «помофобія» [9, с. 3] (pompophobia: від англ. poto - скороч. від «pompotegm» та гр. рююоБ - «страх»). Однак страх не лише вкорінюється в сучасну культуру, переслідує колективне підсвідоме людства, але й стає частиною нашого суб'єктивного потягу до жахливого й бажання пізнати темний бік реальності. Мистецькою відповіддю на складну ситуацію у світі, «ГОЛОСОМ

¹ Тут і далі переклад цитат з іноземних джерел наш.

невисловлених страхів постмодерності» [4, с. 56] виступає неоготика. Недаремно науковці зазначають, що такі своєрідні «жмутки готичної активності» (1790-ті, 1890-ті та 1990-ті) «іноді якимось специфічно пов'язані з межею століть, коли кожна спроба перегорнути новий аркуш неминуче вплутує повернення тіні минулого» (Д. Пантер) [10, с. 21-22].

В українській літературі одним із найяскравіших зразків «готичного постмодернізму» (М. Бевіль) як особливого різновиду неоготики є роман Любка Дереша «Культ» (2001). Цей твір молодого автора був неоднозначно оцінений критиками (А. Богуславська, І. Бондар-Терещенко, О. Боронь, Є. Баран, М. Цуканова та ін.). Літературознавці досліджували жанрові особливості, специфіку конструювання сюжету та художнього наративу (Т. Романенко, М. Рябченко). Науковці (І. Бондар-Терещенко, Н. Герасименко, М. Рябченко) не раз відзначали інтертекстуальні зв'язки «Культу» з творами Г. Лавкрафта, Р. Желязни та інших представників «Ніоггог іїсгіоп». Однак особливостям неоготичної поетики роману «Культ» приділено недостатньо уваги, що й зумовлює актуальність цієї статті.

Метою нашого дослідження є аналіз концепту жаху, однієї з домінуючих ознак неоготики в романі Любка Дереша «Культ» (2001).

У контексті постмодернізму жах і тривога пов'язані зі швидкими змінами у світі, де панує насилля, дезорієнтація особистості, втрата сенсу й віри, відмова від загальних понять правди й реальності. У некласичній філософії концепт жаху набуває ознак онтологічної та гносеологічної категорій. Так, М. Гайдеггер стверджував, що фундаментальний настрій страху уможливорює вихід за межі сущого, який здійснюється в самій основі буття, тому підводить людину до самого Ніщо, завдяки чому людське буття й може вступати у відношення із сущим. «Жах, - зазначає філософ, - забирає у нас землю з-під ніг, тому що примушує вислизати суще в цілому. Тому і ми самі - ось ці існуючі люди - з загальним проваллям сущого також вислизаємо самі від себе. <...> Лише наше чисте буття, приголомшене цим проваллям, коли йому ні на що спертися, все ще тут» [3, с. 92]. Тому через Ніщо відкривається відчужена дивність сущого, яка стає рушійною силою пізнання.

У готичній літературі концепт жаху не є однорідним. Так, науковці розрізняють поняття «fear» (природна реакція людини на зовнішні подразники), «ніоггог» і «terror» (обидва перекладаються як «жах»). Виокремлення ніоггог'у і terror^ пов'язують із розколом готики XVIII ст. на психологічну та фізіологічну. Ці два різновиди жанру помітила ще А. Радкліф: «„Тerror" і „ніоггог" настільки протилежні, що перший розширює душу й пробуджує здібності до високого ступеня життя, то другий скорочує, заморожує та майже знищує їх» [8, с. 12]. «Тerror» як джерело піднесеного в літературі пробуджує в читача придушені соціумом емоції, розбурхує уяву, викликає симпатію, що дозволяють реципієнту співпереживати з героями твору, а отже, відчувати катарсис. «НОГГОГ», навпаки, знесилює розум, викликає огиду від зображення сцен насильства, надприродних потвор та невідворотності загибелі. Думку про таку протилежність підтримує Д. Варма: «Різниця між „Тerror" і „НОГГОГ" - це різниця між жахливим уявленням та відразливим втіленням: між запахом смерті та спотиканням через труп. < . > Таким чином „Тerror" створює невловиму атмосферу духовного,

психічного жаху. <...> „Ноггог" звертається до грубого зображення відразливого...» [5, с. 3]. Як бачимо, в основі визначення цих понять покладено розрізнення їх природи як нематеріального й матеріального.

У романі Л. Дереша «Культ» у розвитку мотиву жаху поєднано характеристики неоготичного психологізму та фізіологізму. Крім того, твір є своєрідною «метамістерією» (М. Бевіль) [4, с. 100], що базується не лише на коментарі й переосмисленні («наслідуванні», за М. Рябченко [2]) міфотворчості Г. Лавкрафта, а й на пошуку й віднайденні персонажами себе через пізнання потойбічного й незбагненого. Буття головного героя роману «Культ» Юрка Банзая розгортається крізь призму розкриття різних проявів його індивідуальності: як невиразного протагоніста, як межової особистості -Закриваючого та омани - лже-Закриваючого. Усі три «іпостасі» Банзая оприявлюються у просторі міста Мідні Буки, реальність якого сприймається через фрагментарне відображення у свідомості персонажів. Життя в місті саме по собі є страшним, пов'язаним зі злом, смертю й занепадом, що відтворені у ситуаціях та описах-характеристиках чуттєвих розладів та психологічної нестабільності його мешканців: «Речі виходять з ладу. Це дуже відчувається у Мідних Буках. У місті практично немає людей віком 20—30 років. Старіння та виродження нації тут видно як під мікроскопом. < . > Була якась причина, якийсь сторонній чинник, що змушував усе ставати несправним, щось заповнювало вулиці порожнечою, яка у своєму розвитку переходила спершу в холодний відчай, а потім у прихований страх. < . > Страх просочувався у Мідні Буки через пори реальності, наче міазми з боліт, де ворушиться мул» [1, с. 38].

Закритість топосу міста доповнюється його відкритістю для потойбічного виміру. Зовнішній світ вривається до Мідних Бук деструкцією, занепадом і страхом: «Страх: рано чи пізно, його починаєш відчувати у цьому місті. Можливо, це в запахах з лісів та гір або в туманах із річки. З вогких підвалів та порожніх вулиць. Із запаху самотності й відчаю. Ось звідки прийшов, і приходить, і приходитиме страх. Із далеких чужих місць, які у Мідних Буках виявилися надто близькими» [1, с. 38]. Місто ізольоване від світу не лише просторово («Мідні Буки з трьох сторін оточені горами, та ще й лежать у природній улоговині» [1, с. 52]), воно перебуває й поза людським часом і в оточенні безчасся - гір, які, «як завше, випромінювали вічність» [1, с. 68] і з яких колись спустився таємничий блуд і заповнив місто [1, с. 149]. У лабіринті простору час втрачає значення лінійності й поступу. Мідні Буки є вічною пусткою, де ніхто не приживається, і одночасно місцем постійної зміни й руйнації, де все «старіється на очах і розсипається, ламається, зникає» [1, с. 149]. У місті живуть самотність, тривога і страх, що вкорінюються і розвиваються («З плином часу вулиці просякали невиразним страхом. Так, напевне, ЦЕ приходило з вітрами з гір та з голодними запахами із далеких темних зірок» [1, с. 68]), вони набувають просторових координат: «Страх був на вулицях, в'ївся у стіни кам'яниць, в'ївся у саму реальність, як запах коноплі має властивість в'їдатися у речі. Страх не був усередині. Він був назовні, поколював шкіру холодом, і заперечити його присутність було просто неможливо» [1, с. 99].

Таємниця, незвідане, ілюзія стають центральними в сюжеті роману «Культ», реалізуючись через мотиви жаху й виходу за межі дійсності. Герої постійно перебувають у стані розмитості тривоги й зловісного передчуття й наближення до Чогось. За визначенням американського письменника Г. Лавкрафта: «Найдревніша й найсильніша з емоцій людства - це страх, і найдревніший й найсильніший різновид страху - це страх перед невідомим» [7, с. 1041]. Так, Юрко Банзай не боїться фізичної смерті (він навіть грався з нею, експериментуючи з наркотиками, і тричі щасливим чином уникав її), його лякає можливість втратити відчуття реальності, заблукати й загубитися у сновидіннях: «Страх вчепився у нього наче реп'ях і тепер не покидав ні на хвилину. Нестерпно здавалося, що все навколо - лише черговий надивовижу реальний сон. Страх налився темним густим медом у серце, перетік і вимазав усі нутроші. Важкий і непереборний» [1, с. 132]. Смерть уявляється не як фізичний кінець, а як втрата себе та свого місця у бутті. У процесі розгортання сюжету таємниче Щось оформлюється в образ Йог-Сотота - «Ткача Тіней, Великого Причинного Хробака, що біду накликає» [1, с. 206]. У зображенні останнього Великого Древнього, недосяжного людському сприйняттю й розумінню, який викликає надзвичайний «квазірелігійний трепет» (Д. Кавалларо), «Мозок оскаженів від страху, тому що бачив велетенського блілого хробака, нескінченного у часі й просторі, живу, кошмарну вічність, блідо-прозору, покриту щетинками потвору-хробака... Банзай <...> кричав, кричав, КРИЧАВ, незважаючи ні на що, тому що один вигляд цього пожирача вимірів підсував розум на небезпечну відстань до прірви безумства. <...> Його паразитувало в екстазі жаху, неземному релігійному екстазі перед цим потворним, незбагненим та неймовірним богом» [1, с. 206].

Таке абсолютне відчуття героєм жаху «при зіткненні з невідомими сферами та силами; <...> помахами чорних крил чи шкряботінні потойбічних примар та істот у найвіддаленішому кутку відомого всесвіту» [7, с. 1044] Г. Лавкрафт визначив як «космічний страх» («cosmic fear»). Такий жах, за його концепцією, досягається через інтуїтивне проникнення у споконвічні шари реальності, недосяжні для сучасного розуму. Тому у справжніх творах про надприродне, на його думку, відтворено атмосферу «непізнаного жаху перед зовнішніми, невідомими силами», а також зроблено серйозний і важливий натяк на «найстрашніше припущення людського розуму - про згубну й повну зупинку чи руйнування тих непорушних законів Природи, що є єдиним нашим захистом від нападів хаосу та демонів бездонного космосу» [7, с. 1043]. У романі Л. Дереша зосереджено увагу на пошуках самоідентифікації та самоствердження героїв. У стані жаху відкривається шлях до трансценденції, де відсутній зв'язок з дійсністю загалом і з власним тілом зокрема, а отже, втрачається здатність говорити, а крик виявляється «первісною і постійною мовою жаху» [4, с. 103]: «Банзай далі й далі кричав, бо жах, що скував усе його *ка*, був найчистішою, найрафінованішою емоцією, що будь-коли переповнювала так само сильно, як тепер. Те хворе, неправильне та прогниле місце, ці болота Гтха'ата були вимочені у квінтесенції страху, і Банзай, позбавлений тіла, будучи чистою свідомістю, відчував це у десятки тисяч разів сильніше» [1, с. 203].

Концепт жаху в романі не дозволяє переступити за суще в цілому - у трансценденцію, а є результатом виходу за межу дійсності, реакцією на зіткнення з

Чимось потойбічним, лихим, надприродним і неприродним: «[Семпльований і Малаялам] секунду тому стояли перед дверима до підвалу, <...> а тепер опинилися тут - у дикому, незбагненному місці, де небо кольору крові, і повітря нерухоме, наче перед грозою, затхле й тепле, і смердюче, пахне здохлизою, тому що навколо них були болота. <...> Але Семпльований не міг сперечатися зі своєю інтуїцією - вона панічно шепотіла, що саме місце випромінює жах. < . > чорне місиво під ногами < . > ворушилося, немов матрац, напханий глистами. Болото рухалося, так, наче також жило особливим, мертвим, неорганічним життям. Від напруги хотілося кричати... поки увесь ляк цього місця не зійде нанівець» [1, с. 197—198]. Крик, таким чином, є вираженням нескazanного, невимовного жаху, що може бути зрозумілим лише на абстрактному, невербальному рівні. Людське мовлення, яке протиставляється руйнівній силі Іншого, зовнішнього і чужого, постає запорукою повернення до реальності й впорядкованості природного буття. У стані страху героїв охоплюють суперечливі почуття цікавості й настороженості через «марне бажання знати, хто чи що турбує нас, та почуття роздратування, викликаного неможливістю остаточного знання» [5, с. 7]. Цим пояснюється постійний пошук, свідомий чи підсвідомий, героями роману Л. Дереша - Банзаєм, Дарцею, Семплом і Павуком відповідей щодо таємничих подій, які відбувалися в коледжі й загалом у місті. Навіть загроза і небезпека не зупиняють героїв, які стають одержимі прагненням пояснити, а отже, і впорядкувати дійсність: «[Дарця] продовжувала боятися. І Банзай, судячи з усього, теж. Вони мали йти у якийсь підвал. < . > Вона відчувала невмотивований тваринний жах, приторне передчуття катастрофи, що трапиться з хвилини на хвилину. < . > Вони вийшли на коридор і поплентались на другий поверх, у дівчачий гуртожиток» [1, с. 181—183].

Якщо «terror» виявляється в романі у репрезентації відчуттів невизначеності, тривоги, напруженого очікування й усвідомлення кінця, то вираження «horror» досягається через реалізацію огидного, тілесного та потворного. Відчуття паралізуючого жаху виникає при зіткненні з відразливими страховищами - своєрідними гібридними сутностями, в образі яких поєднані ознаки людського і тваринного, життя і смерті: «Корій повільно відірвався від асфальту й поплив угору повітрям прямісінько до Банзаєвого вікна. <...> Він порівнявся з Юрком і хижо глянув йому у вічі. Банзай відчув, як його м'язи перетворюються на вогке дерев'яне волокно. Його спаралізувало. Корій посміхнувся. Білки його очей були чорними від крові. Свіжа чорна цівка збігала з вух по шиї за комір сорочки» [1, с. 68]. У розкритті гюггог'у вагомими є деталі фізичних каліцтв та натуралістичний опис людської фізіології, наприклад: «[Аліска] заскочила у кабінет, затраскуючи двері. Двері вперішили по його [пана Андрія] руці. <...> Вени на руці директора надулись, мов сині п'явки. Сволота за дверима все ще міцно стискувала циркуль, на голочках якого вистигав шмат її щоки. Аліска вперлася у двері спиною, < . > вчепилася пазурами у набубнявілі вени й міцно їх стисла. Циркуль випав, з-під Алісциних нігтів порскнув фонтанчик свіжої крові. <...> Чотири Алісцині лаковані нігті відірвалися від подушечок плоті з неприємним чваканням, залишаючись на пальцях лиш завдяки рваним ниткам м'яса» [1, с. 192]. Подібні натуралістичні деталі відтіняють відчуття огиди й страху, що віддзеркалюють емоції героїв.

Отже, взаємодія гюггог'у й terror^ в романі «Культ» створює пафос постійного страху. Атмосфера жаху у творі відтворюється не як результат окремих подій, а розгортається як динамічний процес, що, розвиваючись і наростаючи, охоплює всіх героїв твору і призводить до катастрофи в розв'язці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дереш Л. Культ: Роман / Л. Дереш. - Харків: Фоліо, 2010. - 219 с. Рябченко М. Наративні моделі сучасної української прози (С. Андрухович, Л. Дереш, Т. Малярчук, С. Пиркало, Н. Сняданко, М. Соколян): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / М. Рябченко. - К., 2011. - 19 с.
2. Хайдеггер М. Що таке метафізика? // Читанка з філософії: У 6 кн. / М. Хайдеггер. - К.: Довіра, 1993. - Кн. 6: Зарубіжна філософія ХХ століття. -С. 83-100.
3. Beville M. Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity / M. Beville. - Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. - 218 p.
4. Cavallaro D. The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear / D. Cavallaro. - London-New York: Continuum, 2002. - 232+ix p.
5. Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson // New Left Review. - 1984. - Vol. 146. - P. 53-92.
6. Lovecraft H.P. Supernatural Horror in Literature // Lovecraft H.P. The Fiction / [Introduction by S.T. Joshi]. - New York: Barnes & Noble, 2008. - P. 1041-1098.
7. Luckhurst R. Introduction // Late Victorian Gothic tales / [ed. by R. Luckhurst]. - New York: Oxford University Press Inc., 2005. - P. ix-xxxi.
8. Southgate B. Postmodernism in History: Fear or Freedom? / B. Southgate. - London and New York: Routledge, 2003. - 211+xi p.
9. Spooner C. Contemporary Gothic / C. Spooner. - London: Reaktion Books, 2006. – 176 p.

**МОДЕЛЬ СВІТУ «СВОЇХ» - «ЧУЖИХ» ЯК ТРАГІЧНІ «ЖОРНА ІСТОРІЇ» У ПСИХОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ ТЕКСТУ «СОЛОДКА ДАРУСЯ»
МАРІЇ МАТІОС**

У статті простежуються особливості психологізму тексту в аксіологічному аспекті категорії трагічне на тлі суспільно-історичних протистоянь воєнної та післявоєнної дійсності.

Ключові слова: психологізм, текст, трагічне, аспект, наратор.

В статье прослеживаются особенности психологизма текста в аксиологическом аспекте категории трагическое на фоне общественно-исторических противостояний военной и послевоенной действительности.

Ключевые слова: психологизм, текст, трагическое, аспект, наратор.

Characteristics of the psychological analysis on the aksiological aspect of category tragic against a background of social-historical opposition war and afterwar reality are researched at this article.

Key words: psychological analysis, text, tragic, aspect, narrator.

Марія Матіос «Солодку Дарусю» називає найулюбленишим романом [8, с. 259]. Перед текстом наводить лист Павла Загребельного до членів Комітету з Національної премії імені Тараса Шевченка (грудень, 2004), в якому анонсує, що авторка «рішуче відкинула приписи всіляких демонстративізмів, постмодернізмів та ще інших «- ізмів», а також правил політичної обережності й суспільних табу, і на свій страх і ризик здійснила мандрівку в наше криваве минуле, в наші пекла. Прочитавши «Дарусю», хочеться: або когось зарізати, або самому повіситися, а б о . » [8, с. 267] (три крапка - автора).

У своїй промові 10 жовтня 2008 р. в театрі ім. І. Франка, де йшла 16 вистава «Солодкої Дарусі» у виконанні артистів Чернівецького академічного музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, Марія Матіос сказала, що вона «намагалася створити гімн людині на тлі історичної трагедії» [8, с. 274]. У відповіді на лист Володимира Панченка, із приводу «Солодкої Дарусі» та у тексті «Просили тато-мама» Марія Матіос писала про те, що деякі персонажі з «Нації» «перекочували» в «Солодку Дарусю» [8, с. 280]. Звертає на себе увагу й те, як сприйняли «Солодку Дарусю» самі письменники.

У короткій передмові - відгуку «Марічка» А. Дімарова до книги анонсується яскравість і незвичність письменниці - «у поведінці, у мові, характером, зовнішністю», «пише, як грається... Незвичне, високопоетичне і мудре слово письменниці злютоване вселюдською тугою за простим і неவிбагливим щастям у часи лихоліття та історичного зламу» [9, с. 6-7]. Ігор Римарук відзначає, що «Солодка Даруся» («Трояка ружа» - першоназва твору, яка мені більше до душі) - це данина пам'яті. А також (чи передовсім?...) - нашій мові» [9, с. 7].

У неவிголошеній промові Марії Матіос з нагоди вручення Національної премії України імені Т. Г. Шевченка (2005) мовилося про символічний образ головної героїні «Солодкої Дарусі» - що стала «метафорою моєї країни» [8, с. 238-239]. Так, у тезах до виступу на презентації книжки «Нація» і «Солодка Даруся» в листопаді 2007 р. у Москві письменниця анонсує, що головною для неї є «проблема любой нации через очень пристальное стекло человеческой психики, поступков, действий» [8, с. 334].

Н. Зборовська, аналізуючи прозу Марії Матіос з погляду психоаналізу, зокрема повість «Солодка Даруся», в літературному портреті письменниці виділяє три головні проблеми - стилю, фемінізму і кітчевості, пише про наявність у її письмі «глибинного внутрішнього психологічного конфлікту, який нав'язливо продукується на еволюційних витках авторської свідомості і вербалізується через оригінальне письмо» (стиль) [6, с. 202].

Саме увага письменниці до психології сучасної людини штовхає її на пошук першопричин численних метаморфоз у моралі, етиці, духовності багатьох громадян, яких переїхало «колесо» історії в попередні десятиліття, а їхній рід - століття. Марія Матіос як майстер психологічної прози володіє особливим талантом залучення читача до власних пошуків, тому вона кожен текст так вибудовує, а особливо «Солодку Дарусю», що він сприймається, по-перше, не окремо від інших - у ньому відчутні провідні мотиви її попередніх творів, а по-друге, сама їх структура розгортається на якійсь домінуючій інтризі - чому так склалася доля героїв? - змушує читача думати над численними питаннями, від яких сама або «криком кричить», або слізьми «заходиться». Оксана Забужко в огляді сучасної літератури відзначала: «Завжди дивуюся з хисту Марії Матіос будувати сюжет» [5, с. 5]. Про багатовимірність тексту «Солодкої Дарусі» писав Олег Вергеліс у рецензії на її постановку в Івано-Франківському театрі: «Там треба вчитувати не тільки «в» тексті, а й «над» ним. «Під ним», «поруч з ним». Чи хоча б «біля нього» [1, с. 17]. Про міжродовий синкретизм «Солодкої Дарусі» пише О.В.Єременко : «Спостерігається своєрідна гра в античну драму, де протаганісти наперед приречені на загибель, а хор має право на емоційне висловлення своєї точки зору» [4, с. 196].

Напружена з перших сторінок інтрига фабули тексту «Солодка Даруся» рухає розвиток думки - пошуку відповіді на питання - що ж передувало нинішньому стану Дарусі, уже літньої жінки, перше знайомство читача з якою проступає в таких подробицях, як вона «заплітає - розплітає давно поріділу сиву голову». Із невласне прямого мовлення-думання Дарусі вимальовується

недвозначна самохарактеристика жінки: «Вони в селі собі думають, що Даруся не розуміє, що, аби не казати дурна, вони їй кажуть солодка» (підкреслення - автора). З'являється семантична пара: вона (Даруся) - вони (сусіди, мешканці села): «Даруся все чує і все знає, лише ні з ким не говорить. Вони думають, що вона німа. А вона не німа». З'являється парадигма *німа - не німа, не говорить - не хоче говорити, не солодка - не дурна, паралелізм - дурні - слабкі на голову - Божі діти*. «Вона не солодка, але й не дурна» [9, с. 20].

Із перших сторінок у тексті звучить тривожна нота якоїсь недомовленості, натяку на незрозумілі трагічні передумови нинішнього стану Дарусі, світ якої обертається навколо різних побутових деталей її буття та односельців. Даруся наче полемізує з тими, хто її вважає дурною-солодкою, і не називає цим означенням тих людей, які нерідко діють нерозважливо, всупереч логіці, «але їх дурними чомусь ніхто не називає» [9, с. 12]. У відчуттях Дарусі переважає «безкінечний біль» - «гострий нестерпний ніж», від якого вона лікувалася холодною водою.

Світ Дарусі замкнений її сприйняттям дій і вчинків сусідів, односельців, які в її «думанні» мають адекватну оцінку, розуміння недосконалості людей, які морально «чужі» їй. Спочатку означення «чужі» не прив'язане до мгебістів, москалів, воно протиставляється на побутовому рівні поведінці людей, яких колись теж переїхало «колесо історії», але спочатку, про це читач може лише здогадуватися. Він сприймає навколишній світ через сприйняття Дарусі, через її «безконечне думання». У тексті не раз повторюється цей мотив: «Вона не вміє не думати. (виділення - автора). Може, тому вона думає безперервно. Отак про все на світі думає - і від того їй завжди болять голова» [9, с. 17]. Через відчуття Дарусі розкривається байдужий і фактично чужий їй світ стосунків із односельцями, яких вона жаліє і готова пробачити їх насмішки, по-своєму пояснює їхню байдужість.

У міркування Дарусі про світ і людей наче несподівано вплітається неочікуваний мотив «Сибірів», що пов'язаний із різними співанками, які вона «хоче співати», але побоюється, з'являється застережливе: «Але хтось може вчути. Співанка теж шкоду приносить. Іванна з Василем доспівалися через червону калину такої, що у Сибір їх відвезли і дотепер там тримають.» [9, с. 20]. Так трагічна нота «Сибірів» забриніла і наче зникла, але через «надтекст» і підтекст, вона невимовно звучить, пов'язуючи в логічний ряд тривожні деталі «нестерпного болю», «трагічних обручів» на голові жінки і співанок про калину.

Перша частина тексту будується на протиставленні «вони думають» — «вона думає», «вони говорять» - «вона просто не хоче говорити», яке доповнюється концептом попередження - «шкоди від слів». Страшний смисл останніх слів поки що не зовсім зрозумілий читачеві - це натяк, зміст якого розкривається у третій трагічній «драмі», у якій «слова» самої Дарусі й стали причиною всіх страждань її родини та її самої. Життя Дарусі розділилося на дві половини: «до того, як дізналася смак конфет», а з ними пов'язана і «шкода» від бесіди, і нинішній її стан.

Узагальненням про стан світу порушеної гармонії сповнені не лише «думання» Дарусі, а й уведені в текст короткі діалоги односельців, у яких бринить тривога про світ: «Щось таке ся робить з нашими людьми у цьому світі, що гаразду

нізвідки не видно і кінця-краю їхньому дуренству також не видно» [9, с. 28]. Слово-знак «дуренство» в текстах Марії Матіос уживається в різному значенні, у цьому контексті, як у Т. Шевченка: «неначе люди подуріли». Знак - світ «дуренства» присутній і в невластивій прямій мові Дарусі, яка боялася, щоб люди не дізналися про те, що вона вміє говорити, що її німота є своєрідним захистом від людей: у підтексті з'являється зв'язок із трагічним епізодом її дитинства - мовлення Дарусі стало причиною страшної катастрофи родини: «Вона не вміє жити між людьми із своєю мовою (виділення автора). Люди самі її відучили говорити. То хай терплять німоту. Вона ж терпить їхнє дуренство» [9, с. 134].

Епізод про ретельну підготовку відвідування Дарусею могили батька, про її шлях «поза Йорчиху» є символічним у відтворенні реалій життя - смерті. І завершальним надзвичайно важливим фрагментом тексту «драми щоденної», що наче перекидає місток до наступних «драм», є її слова «Але як їй сказати, що вона невинна? Що, закликати їх усіх на цвинтар і сказати?» [9, с. 35]. У такий спосіб інтрига із її німотою, із тим, що вона дурна-солодка конкретизується в понятті трагічної вини - невини.

Наступна частина - «Драма попередня», що має назву «Іван Цвичок», починається із діалогу двох сусідок - Марії та Варварки про незвичну поведінку двох молодих людей - Дарусі та Івана Цвичка, який тішить її грою на дрімбі, «чудного та дурнуватого, як вважали в селі, чоловіка-зайди» [9, с. 38].

Емоційно-трагічна тональність першої «драми» змінюється на відносно спокійно-довірливу розповідь про іншого героя - Цвичка, хоч інтрига його минулого, появи в оселі Дарусі відчутна в підтексті цієї частини роману.

Образ-символ дрімби як аналогу людської душі, особливо жіночої, як віковичного виразника національного менталітету стає наскрізним [9, с. 41]. Серед багатьох мелодій, видобутих Цвичком на дрімбі, акцентується на сумних нотах жалю: «видобуває з тіла дрімби такий жаль, що серце тріснуло б, навіть якщо було би камінне» [9, с. 46]. Саме від таких мелодій «залізні обручі спадали з неї (Дарусі - наше), як листя з дерева, і робилося їй якось легко-легко...» [9, с. 47]. Так само, як і в попередній частині, інтрига з'являється з перших сторінок «драми». Долі двох героїв у чомусь повторюються, але найперше в тому, що «колесо» історії теж переїхало його життя.

Так само, як у попередній «драмі», відтворюються недобрі дії односельців-бригадирової дружини, «члена райкому Одайного», які своєю ворожістю, заздрісністю позбавляють радості спілкування «двох дурних» - Івана Цвичка і Дарусі. У словах директора школи, до якого звернувся зі скаргою на Івана Одайний, звучить невтішна оцінка-присуд такому народові, до якого і належить «член райкому»: «Ну, що за поганий і тяжкий народ такий пішов?» [9, с. 55]. У відповіді Цвичка директору про народ звучать глибоко затаєні його слова-болі: народ «був і лишиться таким поганим, поки йому самому не стане зовсім зле. А поки добре - народ поганий» [9, с. 55]. Так у структуру викладу вплітаються тривожні думки-узагальнення про нинішній світ і людей, про народ не лише

директора школи, а й звичайного чоловіка, Цвичка, якого вважають односельці «придуркуватим».

Мотив пошуку істинних цінностей у світі не якихось «чужих», «москалів», а і в середовищі «своїх», стає одним із провідних. У зв'язку з цим уведення в структуру викладу історії життя Цвичка не є випадковим. Інтуїтивно, на підсвідомому рівні читач відчуває зв'язок між долями цих двох - персонажів - Дарусі та Цвичка, поламаних часом, обставинами, «чужими» людьми. Безпосередність, наївність, щирість «німої» Дарусі і здатність відгукнутися на чужу біду, нужду, готовність допомогти слабшому Цвичка, що теж має вади з мовою, поєднують на деякий час цих практично незахищених від ворожого світу людей. Німота чи напівнімота - не випадкова риса обох, символічний смисл яких виходить далеко за межі спілкування цих двох героїв. Тому й не випадково звернув увагу на цю трагічну деталь тексту письменник Ігор Римарук: «Солодка Даруся... -данина пам'яті. А також (чи передовсім?...) - нашій мові» [9, с. 7]. Те, що «Іван був малоговірливий», що «мав вроджену ваду: прирослий до піднебіння язик - і через те його мова нагадувала торохкотіння підводи по сільській вулиці. Такий дещо несподіваний поворот у бік мови в координатах «свої - чужі» актуалізує особливості національної історії, «колесо» якої «переїхало» не лише долі багатьох людей, поколінь, а і їхню духовність, зокрема багатівікову «німоту» українського народу.

Марія Матіос не раз подає узагальнення щодо світу ворожого і жорстокого у своїй винахідливості завдати болю тим, хто чимось відрізняється від інших: «Ні-ні, жоден сатана не має такої сили, як прості люди у час заздрості, ненависті і помсти...» [9, с. 70]. Саме такі страшенні за змістом узагальнення подає письменниця перед, може, найважливішою в біографії Івана Цвичка сторінкою - викликом до сільради і «допитом» «набундюченого голови», що «вивалювався із-за столу, як із низького чавуна завелика кулеша» [9, с. 70]. А з іншого боку, знакового епізоду в з'ясуванні не лише мізерності деяких «простих людей», а головне - у розкритті одного із найважливіших мотивів ворожості влади до людей, появи тих владців, які і є її головним інструментом, як породження жорстокої системи. На вигадані підозри і недовіру голови до Івана останній виголошує промовистий приголомшливий монолог про причини його «бездомності», «дивакуватості», який звучить як звинувачувальний вирок тій владі, що калічила людські долі, ламала хребти і прирікала, з одного боку, на мовчання, а з іншого - на знищення. Соціально-історичні причини знедолення «двох дурних» - Дарусі та Івана - виявляються спільними: МГБ, радянська влада. Трагічна нота про знедолених людей, людину, що звучить із перших сторінок тексту, набирає конкретизації й узагальнення - знедолених владою, системою, що робила їх не лише злиднями, а й німими, безмовними, без'язиковими, що породжувало й неймовірні руйнації менталітету.

«Вроджена вада» «природного» язика Івана - теж результат безжалісного втручання світу в життя його роду, знедоленого дитинства. У його мовленні поєдналися і ніжність, чулість до біди - болю іншої людини, і лютість до тих, хто

хотів би поглумитися над ним, дорослим, і можливість захиститися від збайдужілих до людей представників влади - дільничного міліціонера, голови сільради. Своїм «прирослим язиком» Іван «тихо», «через стіл» кидає голові пекучі слова звинувачення влади: «А що своєї хати не маю, то нащо ви такі розумні і ваша влада така розумна, забрали мамину хату, коли вона вмерла від побоїв на МГБ, а мене по людях пустили» [9, с. 71]. І в цьому протистоянні - любов-нелюбов, увага-байдужість виявляється сутність кожного із персонажів, морально-етична вищість таких, як Даруся, Іван, над тими, яким, певно, уже ніколи не відродитися у своїй ненависті й не-любіві «до ближнього», «чужого». Тому психологічно епізод у сільраді і сприймається як трагічна увертюра до третьої «драми найголовнішої», де людське життя як «Трояка ружа» (персонажа тексту) постає в різних кольорах.

Марія Матіос прагне розкрити всі нюанси психології людини, найменші порухи підсвідомості, які «прориваються» назовні саме в передстресових чи стресових ситуаціях. Письменниця відтворює такий психологічний стан героя, коли його звинувачувальні слова владі звучать як крик пораненого серця, як здатність боронитися від неї: «бо я дурний - можу цим кріслом у голову запустити!», захиститись від «психологічної атаки» голови і дільничного, навіть погрозами їм «постинати. голови, як псам шолудивим», як тільки ті «хоч словом» зачеплять Дарусю.

Після такого психологічного поєдинку в сільраді несподівано «бере слово» (за М. Бахтіним) сама авторка. Вхідження в структуру викладу автора - явище досить поширене. І письменниця теж заговорила прямим текстом саме після того, коли дала можливість «виговоритися» своєму героєві, який сказав усе про владу, світ, Дарусю і себе. Письменниця відступає від обраної манери викладу (об'єктивізації оповіді через форму викладу від третьої особи) і зізнається: «я була б несказанно рада закінчити розповідь про солодку Дарусю та Івана Цвичка на оптимістичній ноті. та. рада би. та ба! Життя, мабуть, як і люди, - мстиве за радість» [9, с. 73]. А далі авторка переказує зміст протоколу, за яким Івана забрали на п'ятнадцять діб, «щоб не був такий мудрий коло розумних», заставили замітати вулицю, хоч то «було дуренство із дуренств навіть тут, у горах.» [9, с. 74].

У рухові фабули до трагічного у всіх його елементах знакову роль (після «конфет») відіграє військова форма на Іванові, яку йому подарував під час його затримання якийсь міліціонер, бо власний його одяг зовсім розлізся. Поява Івана в такій формі стала фатальною для здоров'я Дарусі, бо повернула її до подій двадцятип'ятилітньої давності, а також для стосунків із Іваном, якого вона вже не могла сприймати по-іншому, ніж власника такого знакового для неї одягу, тому й виряджає чоловіка зі своєї хати з тяжко вимовленими, «ледь чутно», словами: «І-д-и-І-в-а-н-е», літери яких ледь спромоглася «скласти до купи» [9, с. 74]. Так «драма попередня» (друга частина) обривається на трагічній ноті, яка звучить у всьому повноголосі в наступній «драмі найголовнішій», названій «Михайловим чудом».

У розгортанні структури трагічного письменницею своєрідно використано прийом градації: у перших двох частинах представлені лише окремі його елементи - внутрішня тональність тривожної небезпеки, трагічні деталі, фон, динаміка

пошуку відповіді на численні питання - що передувало нинішній ситуації? чому? - появи трагічного конфлікту як зіткнення з «чужими», тепер уже чітко означеними історично, ідеологічно, психологічно як мгебісти, більшовики, трагічних обставин - розправа над «лісовиками», глумління мгебістів над трупами, трагічними героями - батьками Дарусі та її самої, тоді десятилітньої дівчинки, яку хитрий і підступний «офіцер» за допомогою «конфети» й улесливості схилив до відвертості, правдивих слів про те, як поводитися «лісовики» з її батьком. З'ясовується і зміст трагічної вини дівчинки перед батьком, родиною, яка нуртує в її свідомості з тих пір. Щоб трагічний акорд центральної ситуації зазвучав особливо сильно, гадаємо, авторка майстерно відтворює спочатку ідилію подружнього щастя молодої пари - Михайла і Матронки, батьків Дарусі, а згодом відтворює різкий поворот їхньої долі в бік руйнації, за якою слідує катастрофа всього, що було щастям у цій сім'ї, і фізична, і моральна, і психологічна трагічна розв'язка життя Дарусі.

Зникнення Матронки акцентується як кінець щасливого життя молодої пари, як знак біди: «так почалася біда» [9, с. 94]. Уточнення щодо тривожного часу, що з'являється в мовленні начальника Черемошнянської жандармерії і прикордонного поста лейтенанта Лупула спочатку навіть не сприймається в контексті протистояння «своїх» - «чужих», «лісових людей» - «мгебістів». Зміст його слів «дуже тривожно» розкривається пізніше, а поки що окремі трагічні штрихи «готують» читача до розгортання справжньої трагедії на селі й у родині Михайла. Звертають на себе увагу й слова начальника жандармерії про те, що на другому боці ріки «тепер орудують совіти» [9, с. 95]. Словосполучення «орудують совіти» теж у підтексті має тривожний зміст.

Узагальнення щодо нового часу: «А сьогодні надійшли такі часи, що колісниця їде - і людини не бачить. Переїде - і не спам'ятаєшся, що вже ні тебе нема, ні совісти твоєї, ні чести. Чоловік один, а колісниця кожного разу друга. не обмине ані німого, ані сліпого, ані християнина, ані іудея» [9, с. 106] - сприймається як характеристика трагічних обставин цього часу, а символічний образ колісниці, який в інших фрагментах тексту повторюється як «колесо історії», «жорна історії» актуалізують неминучість трагічного фіналу, коли йдеться і про народ, і про окрему людину, розчавлену цим колесом - колісницею. У словах Гершка звучить і страшна правда про людей: «... ці люди-юди видять і знають. Але така погана людська природа» [9, с. 109].

На тлі випробувань людей зміною влади (румуні - німці - румуні - «совіти») на перший план виходить сімейна біда Михайла. Психологічний стан Михайла, «змордованого» ревностями, підносить його на рівень трагічного героя. Неймовірно страждаючи від непевності у вірності дружини, неясних здогадів щодо її зникнення, Михайло втрачає відчуття реальності. Відтворюючи тяжкі думки героя, якого з'їдав «чорний туман підозри», наратор, ніби забігаючи наперед, пришвидшує розвиток подальших подій, коли повідомляє: «хто знає, чим би закінчилися раптові і скажемо наперед, безпричинні Михайлові ревності, коли б. (трикрапка - автора) коли б не війна, не швидкоплинне життя і. (трикрапка - автора) не історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях» [9, с. 139].

Повторюваний символічний образ колеса історії підсилює інтригу ще й тому, що читач теж не знає правди про зникнення Матронки.

У характеристиці жіночих образів роману - Дарусі та її матері Матронки - письменниця використовує таку якість людської психіки, як безпам'ятство. Справжнє чи удаване, явне чи приховане, воно, з одного боку, стає своєрідною захисною реакцією на жорстокі виклики світу, а з іншого - формою вираження підсвідомого. І якщо у драмах - «щоденній» і «попередній» не мовиться прямо про втрату пам'яті Дарусею і лише знакові деталі - «конфети» і військова форма - викликають у неї неймовірні головні болі, то в драмі «найголовніший» якраз зникнення Матронки, її знаходження, знівеченої побиттям, ледь живої, спочатку не коментується наратором. На всі питання Михайла про те, що з нею сталося в ті злощасні три дні, жінка відповідає, що не пам'ятає. І лише у самому кінці цієї частини роману йдеться про той трагічний злам у свідомості героїні - повернення пам'яті до пережитої наруги над собою від енкаведистів, які запідозрили її у зв'язку з підпільною організацією, що й стало причиною її самогубства. Так само у свідомості Дарусі оживає пам'ять про пережитий колись, у дитинстві, страшний стрес від підступності слідчого.

Уведення в структуру тексту образу майора МГБ Дідушенка як знакової фігури у створенні трагічних обставин на Буковині, про реальність якого Марія Матіос писала у «Вирваних сторінках з автобіографії» [8, с. 283284], не є випадковим. Трагічна ситуація в житті газдів - вибору шляху до колгоспу чи виселення до Сибіру, опис сцен боротьби мгебістів із повстанцями, лісовими людьми й того опору, який чинили місцеві мешканці таким діям, у текстах Марії Матіос з'являється неодноразово. Я. Голобородько, загалом високо оцінюючи роман «Солодка Даруся», вважає, що дискурс проблеми «лісові люди» - мгебісти у цьому тексті Марія Матіос подає крізь призму «чорно-білої оптики» в ракурсі «українського кітчу».

У «Солодкій Дарусі» йдеться про нищення останніх «боїв» уже в 1950 році, однією із яких була «боївка» Івана, на псевдо Яструб. Модель світу «своїх» - «чужих» у Марії Матіос представлена і з того боку, як відбувалося не лише фізичне нищення населення, а й духовне: як руйнувалися віковічні цінності взаємодопомоги і взаємопідтримки, «недонесення» односельців на «своїх» чи «чужих». На загальному трагічному вимірі обставин 50-х років: неймовірної лютості мгебістів від того, що ніяк не можуть прозвітувати перед начальством про те, що «останні бандити і їхні пособники самі поздавалися радянській владі» [9, с.145]. Страшна жорстокість до останніх упівців - такою постає сімейна трагедія родини Михайла та Матронки, їхньої дитини як конкретний вияв тодішніх суспільно-політичних і морально-етичних викликів «жорнів історії». Уся інтрига попередньої розповіді про нелегке життя Дарусі сягає найвищого трагічного напруження саме в сцені допиту, замаскованого під люб'язну розмову з дитиною, маленької дівчинки. Увесь трагізм ситуації підсилюється ще й від того, що психологічний розрахунок мгебіста на довірливість дитини до дорослих

спрацював, і потрібні відомості про поведінку «лісових людей», які навідувалися до батька Михайла за провіантом, були здобуті.

У дискурсі психологічної вмотивованості поведінки і стану трагічних героїв - Дарусі, Матронки, Михайла, Івана Цвичка - важливими передумовами виступають час (передвоєнний, воєнний і повоєнний — аж до 1950-х), простір - село Черемошне на Буковині, де влада мінялась чотирнадцять разів і кожного разу залишала сліди не лише у вигляді румунських чи мадярських буків, палиць, «совітських» куль, погвалтування і нищення заможних газдів, а головне - нищення фізичне і людських душ. І незважаючи на всі ці випробування «колеса» і «жорен» історії, навіть така пошматована на клоччя зааніміла від болю і наруги над своєю родиною і нею самою, душа, як у солодкої Дарусі, відроджується в добрі до людей, любові до землі, квітів, дерев, тварин, на чому й наголошує письменниця в цьому тексті.

Авторка виходить за рамки дослідження причин і наслідків «німування» конкретного персонажа і прагне акцентувати на долі народу, який упродовж віків під тиском трагічних обставин німував і прогинався перед колонізаторами, втрачав найдорожче національне багатство - мову. Цитований вище фрагмент тексту, де йдеться про те, що відбувалося з людьми, коли їх до району забирав майор МГБ Дідушенко, виходить далеко за межі дискурсу психології конкретного персонажа, епізоду - це символічний образ стану світу і незахищеності простої людини від свавілля Системи. Так «заціплювали» роти, ставали «мотилишними вівцями» не одне покоління українців. Якраз трагічний пафос «Солодкої Дарусі», звернений у бік історії і випробувань різних ворожих людині систем влади, звучить як сполох — захистити її, народ, націю від нищення. І цим пафосом пройняті й інші твори письменниці циклу «Нація», «Апокаліпсис», «Москалиця». Причому Марія Матіос не ідеалізує народ, коли пише й про численні вияви негативного: заздрісність, ненависть, доноси на «своїх», прислужництво окупантам тощо.

Життя багатьох в умовах «межової» людини, «межової» території виробляло й певний імунітет, і пошуки захисту від жорстокого світу, що нерідко виливалося в усамітнення відгородженості від чужого світу інших, замкненості простору стінами якоїсь оселі, обійстя - тож спілкувалися лише з природою. Трагічний стан світу, представлений у текстах «Просили тато-мама», «Вставайте, мамко...», «Москалиця», «Мама Маріца - дружина Христофора Колумба», «Майже ніколи не навпаки», наявність численних трагічних героїв є головним об'єктом художнього дискурсу Марії Матіос, яка прагне простежити найменші зрушення у їхній психології, коріння цих зрушень і спроби вистояти під тиском будь-яких випробувань - від суспільно-політичних до духовних і душевних. Проникнення авторки у сферу підсвідомого своїх, частіше за все, унікальних героїв, поставлених у стресові ситуації, відкриває перед нею нові горизонти невідомого, незрозумілого, дивного, неприйнятного інколи здоровим глуздом. Письменниця психологічно тонко накреслює напрямок пошуку в царині людської душі.

Аби не завершувати розповідь на трагічній ноті - самогубстві Матронки після сповіді Михайлові про наругу над нею мгебістів і потрясіння Дарусі від

усвідомлення чи не - усвідомлення особистої вини перед батьками, від чого вона «заніміла», наратор подає діалоги жінок, бабці і внучки про Дарусю, яка «не дурна», а просто «не така, як усі». У дискурсі парадигми «свої - чужі» не можна поминути неоднозначну тему «москалів», у якій письменниця прагне бути об'єктивним наратором, і окремі вияви і позитивного. Так, в одному із заключних діалогів двох жінок звучить дещо іронічна думка про те, що вони «і добро, і лихо робили» [7, с. 169], розгорнена у сфері інтимних стосунків, а також згадки про те, як на дітей від ката Дідушенка впав його «гріх». Тобто парадигма «свої - чужі» у тексті «Солодкої Дарусі» доповнюється більш вагомими реаліями, що представлені у всіх елементах трагічного: фоні нарації, деталях, обставинах, героях, конфлікті, розв'язках-катастрофах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вергеліс О. Солодка Даруся заговорила // Дзеркало тижня. Україна - 2009. - №26. - 11 липня.
2. Вірич О. Парадокси перевернутого світу в романі Марії Матіос «Солодка Даруся» // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. - Вип. 29. - Ч.2. - К.: Твім інтер, 2010. - 708 с.
3. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (Художні дилеми Марії Матіос) // Слово і Час, 2008. - № 12. - С. 81-85.
4. Єременко О. В. Міжродовий синкретизм як компонент поетики роману Марії Матіос «Солодка Даруся» // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Филология. -2010. - Т. 23 (62), № 1. - С. 193-200.
5. Забужко О. Сьогодні бути жінкою в українській літературі — не проблема. // Літературна Україна. —2008. — 18 грудня.
6. Зборовська Н. В. Проза Марії Матіос: психоаналітичний підхід // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Филология. - 2010. - Т. 23 (62). - № 1. -С. 201-209.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 т - Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів - К.: ВЦ «Академія», 2007. - 624 с
8. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії. - Львів: ЛА Піраміда, 2010. – 366с.
9. Матіос Марія. Солодка Даруся.- Львів: ЛА «Піраміда», 2004. - 176 с.
10. Павлишин Г. Архетипний образ танцю у романі «Солодка Даруся» Марії Матіос та творах українських класиків // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. - Вип. 29. - Ч. 2. - К.: Твім інтер, 2010. - 708 с.

ЖІНКА У ПРОСТОРІ КАТАСТРОФІЧНОГО СВІТУ В ТВОРАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БРУХТ», «ГОЛА ДУША»

У статті осмислюється характер художнього моделювання образу жінки у просторі катастрофічного світу у творах П. Загребельного, проблема ініціації та десакаралізації жінки з точки зору світоглядних позицій ХХІ століття (на матеріалі творів «Брут», «Гола душа»).

Ключові слова: образ, жінка, особистість, соціум, влада, світ.

В статье осмысливается характер художественного моделирования образа женщины в пространстве катастрофического мира в произведениях П. Загребельного, проблема инициации и десакарализации женщины с точки зрения мировоззренческих позиций ХХІ века (на материале произведений «Брут», «Гола душа»).

Ключевые слова: образ, женщина, личность, социум, власть, мир.

The given article studies the features of artistic design of a woman's image in space of the catastrophic world in the novels by P. Zagrebelyny. This work also highlights the problem of woman's initiation concerning the out-looks of the 21st century.

Key words: mage, the woman, the person, society, the power, the world.

Героїні творів 90-х років Павла Загребельного («Гола душа» та «Брут») - це образи сучасних жінок, у яких домінує раціональне ставлення до навколишнього світу. У повісті «Гола душа» і романі «Брут» П. Загребельний вдається до десакаралізації жіночого образу і створює новий тип - тип жінки-володарки, яка вища за чоловіка в матеріальному плані, але в той же час така ж аморальна й некерована, як і суспільство, створене чоловіками. У цих творах П. Загребельного образ жінки є уособленням епохи. У системі його образів Євпраксії, Дуньки та Клеопатри Січкари виокреслюється мотив деградації жіночого духу внаслідок зміни етичних устоїв українців, що призвело до втрати основних рис ініціації жінки.

Предметом нашої статті є вивчення особливостей зображення жінки у просторі катастрофічного світу у творах П. Загребельного «Брут» і «Гола душа». Актуальність теми зумовлюється назрілою потребою як системного розгляду названих творів, у тому числі й своєрідності авторського моделювання жіночих характерів у них, що на сьогоднішній день в українському літературознавстві детально не здійснено. Мета роботи -розглянути специфіку художнього моделювання образу жінки в абсурдному здеморалізованому світі, його концептуальність та функціональність у розвитку сюжету творів «Брут», «Гола душа».

Повість «Гола душа (Сповідь перед диктофоном)» - при перевиданні другу частину назви було знято - типове явище постмодернізму з героїнею постколоніального мислення, хоча головна героїня Клеопатра Січкари ще не спроможна вирватися з полону колоніальних цінностей.

Повістю «Гола душа (Сповідь перед диктофоном)» письменник порушив делікатне питання: чи кожна людина в переломний, кризовий момент здатна стати до сповіді, а не просто оголити свою душу? Оповідь набуває форми сповіді й ведеться від імені жінки. Такий прийом дозволяє авторові зануритися в діалектику жіночої душі, її емоцій, переживань, створюючи при цьому психологічний портрет прорадянської жінки. Головна героїня Клеопатра Січкара прагне вирватися з лещат сільського життя і стати справжньою «залізною» дамою. З дитинства вона має мрію: «Покоряти й кидати до ніг!» [1, с. 9]. Характер дівчини закладений уже в поезиці її імені: Клеопатра - єгипетська цариця, яка відзначалася високим рівнем ерудиції та сильною вдачею. Історики зазначають, що Клеопатра не була вродливою, але приваблювала чоловіків своїм шармом та гарячим темпераментом, який властивий багатьом східним жінкам.

Однак асоціативно-символічний зміст імені головної героїні П. Загребельного не в усьому відповідає її сутності. На відміну від єгипетської цариці, Клеопатра Січкара не вирізняється особливими розумовими здібностями, натомість має приголомшливу красу. Усе, що споріднює єгипетську Клеопатру і Клеопатру нового часу, - це вольовий характер, внутрішня незалежність від обставин і всеперемагаюче бажання влади, передусім - над чоловічим світом: «Я теж сиджу в президіях, - говорить героїня, - але я прикрашаю їх, і для мене це не затяте чиновницьке борюкання - в якому ряду, біля кого, з правого чи з лівого боку сидіти, - а своєрідна розвага і таємна помста чоловічому роду. Вони (чоловіки) стоять перед моїми очима нікчемні й оголені, як грішники в день Страшного суду» [1, с. 189]. Символічно навантаженим є також прізвище Клеопатри - Січкара: «Кинулася я до інституту культури, на бібліотечний факультет, - говорить вона, - а там дочки секретарів райкомів та голів райвиконкомів, для них місця уже куплені й перекуплені, мене зарізали на першому екзаміні, посікли, як буряк для борщу, недаремно ж я Січкара» [1, с. 10]. Амбівалентність прізвища героїні оприявнюється з розвитком сюжету: на початку повісті Клеопатра є жертвою соціуму, а згодом, на керівній посаді, вона сама починає вирішувати долі людей.

Клеопатра Січкара, пройшовши через різні суспільні шаблі - від провідниці вагона до посади у високій установі й у зв'язку із суспільними катаклізмами знову опустившись, як сама вважає, до рівня заступника директора наукової бібліотеки, пізнала всі форми приниження її жіночої сутності в чоловічому світі. У героїні одна мета - егоїстична. Розвивається стереотипний образ жінки-стерви, яка користується вродою в бізнесових цілях, викликаючи заздрісну ненависть у менш успішних колег-чоловіків. Клеопатра відчуває зневагу до чоловіків, визнає себе мізантропом, чие існування - це постійна й жорстока боротьба за місце під сонцем, а світ для неї є пустелею. Чоловічий світ є світом влади, що живе не за тими законами, які лицемірно проповідує іншим. Влада послуговується ущербними цінностями, утверджує фальшиві взаємини. Клеопатра протестує проти чоловічого світу не через його фальшивість як утілення влади, а тому, що її витурено з нього. Тобто вона демонструє типову тоталітарну й колоніальну позицію. Обмеженість цієї позиції та й світу героїні загалом автор окреслив у короткому характеристичному,

аксіологічному обрамленні: «Оргазм. Сарказм. Маразм» [1, с. 14] (заявлено на початку твору) та фінальне утвердження: «Екстаз і оргазм повинні запанувати на землі, а не сарказм і маразм від протухлих чоловіків» [1, с. 153] (кінцева позиція героїні). Вигук жінки: «Що вони зі мною зробили!..» - спроектовано немовби на вираз драматичного. Але наступна фраза: «В один день усе як відрізало: кабінет, секретарка, помічник, автомобіль, урядові телефони, поштивість і запобігання» [1, с. 14] - в контексті зображених подій і ситуацій її життя, набуває сатиричного пафосу.

У повісті «Гола душа» й романі «Брухт» Павло Загребельний створив тип жінки-керівника, протилежний витвореному в радянській літературі, -егоїста, раціоналіста і аморального (це виявляється в нехтуванні інтересами людей), який керується власними принципами на шляху до влади. Остання, на думку Клеопатри Січкара, звільняє від обов'язків: «Жінка, отримавши волю, має набагато більший вибір. Колись нас вибирали чоловіки, тепер ми отримали можливість вибирати їх. Сидячи припнутою до плити, не дуже навибираєш» [1, с. 241]. Павло Загребельний розмикає тісні рамки домашнього простору і дає можливість своїм героїням реалізувати себе у вищих колах влади, однак наслідки є згубними. Автор осмислює формування ідеї нового типу жінки - жінки, сповненої самоповаги та людської гідності, здатної відстоювати свої права, жінки, яка за власним бажанням може бути успішним політиком, бізнесменом, науковцем, матір'ю. Клеопатра Січкара керує культурою, в якій вона нічого не розуміє, окрім тенденцій моди, а колега Ледва посідає високу посаду у колах ринкової промисловості, зокрема, продажу металів. Однак ні самоповагу, ні людську гідність цим жінкам вберегти не вдається. Жінка-керівник, на думку автора, втрачає свою індивідуальність, у ній розвиваються чоловічі риси характеру: «Фурцева була жінкою до того, як стала членом Політбюро. А там уже не жінка, а посада» [1, с. 6]. Намагання жінки втрутитися в особливий світ номенклатури загрожує руйнацією, як наслідок - поразка жінки як такої. Зображення в романі П. Загребельного жінок на керівних посадах, звільнених від хатніх клопотів, наділених владою і над чоловіками, могло б бути сприйнятим як прихильність автора до феміністичних ідеалів, але зображені ним позиції жінки в суспільстві викликають не позитивну, а навпаки - негативну оцінку, з підкресленням їх загрози для оточуючих, як концепту, що спричинює руйнацію суспільства.

Антифеміністичним є у цих названих творах і авторський погляд на шлях жінки до влади. Якщо давньоруська княжна Євпраксія з однойменного роману Павла Загребельного йшла до неї, керуючись у досягненні мети чесністю і моральною стійкістю, то представниці сучасного суспільства, зображені письменником у прозі 90-х років, користуються здебільшого чеснотами власного тіла. І Клеопатра, і Дунька переступають моральні норми, щоб здобути статус у вищих колах керівництва. Досягнувши мети, вони обидві не в змозі утриматися від спокуси впливати на маси. Характерними рисами цього жіночого типу є безмежна корисливість, прагматичність, нездатність на справжні почуття і внутрішня

порожнеча. Підкреслюється їх невисокий інтелектуальний рівень, непрофесіоналізм у роботі.

Павло Загребельний, увівши жінку у світ, що руйнує її душу, утверджує несумісність жінки і влади, представниками якої є чоловіки. У повісті «Гола душа» це підкреслено уже в назві твору. Жінка, опинившись у сфері влади, втрачає свої жіночі риси (ніжності, чуттєвості) й автоматично сприймає поведінку, спрямовану на маніпулювання іншими, передусім чоловіком: «Керівне ядро, як чортове колесо: закручує, перемелює, перешатковує, збиває усіх у якусь одну замазку - ні чоловіків, ні жінок, ні людей, усе змішане й перемішане, силос, сінаж, БВК...» [1, с. 6]. У цих словах Клеопатри артикулюється думка автора про деградацію людської особистості (і не лише жіночої) в радянському суспільстві, де людина - це лише гвинтик величезної, смертоносної системи, витвір катастрофічного світу.

Опозиція - жінка й влада - розгорнута і в романі «Брухт». Героїня роману, опинившись у вищих колах бізнесменів, навіть не в змозі зберегти власне ім'я: для всіх вона лише колега Ледва, володарка найбільшої в Україні металевої імперії. Проте художнє розкриття способу, який вона у свій час обрала, аби стати кимось у житті (при цьому фактично позбавитися самої статі), теж є своєрідним. Реальний світ для Євдокії - це бізнес-середовище, де вона має репутацію високоповажної леді, а «простий люд зве: Дунька» [1, с. 26]. Героїня наділена всіма потрібними для ділової жінки рисами: енергійна, ініціативна, підприємлива, однак без свого чоловіка Ягничка вона - «ніщо».

Образи героїнь П. Загребельного, які «морально деформовані» владою, сприймаються як змаскулінізовані. Прийом маскулінізації головної героїні в повісті «Гола душа» П. Загребельного націлений на її розвінчання. Для письменника катастрофічним є те, що у світі влади жінка втрачає власну сутність, намагаючись своєю поведінкою будь-якою ціною втриматись на високій посаді. Жіноча сутність Клеопатри не применшується тільки через те, що вона, на відміну від партійців-чоловіків, ніколи не ставилася до роботи серйозно. Їй і самій було дивно, що вона над кимось має владу, адже компетентність героїні була позначена інтимними стосунками із високопоставленими особами: «...що я знаю про весняну сівбу і про підготовку до неї? - говорить Клеопатра, коли її посилають на перевірку до колгоспу. - Але партія ніколи не питає. Посилають - їдь. Дають завдання - виконуй» [1, с. 32]. Примітивним є пояснення головною героїнею повісті необхідності керування культурою, наукою, освітою жінкою тим, що усі ці соціальні інститути жіночого роду: «Чому ж і не керувати ними саме жінці?» [1, с. 61]. Фемінне в образі Клеопатри виявляється тоді, коли вона керує базою, де зберігаються дефіцитні товари. Там вона відчуває себе справжньою володаркою: «. я понаставила на базі дзеркал, влаштувала справжній салон для примірок, килим, крісла, люстра. жінка відчуває себе справжньою жінкою тільки серед оцього всього баракла, яке зветься шикарним словом: дефіцит!» [1, с. 30]. Тож влада для Клеопатри Січкара - це лише шлях у світ достатку, багатства і привілеїв, де на неї чекає катастрофа.

Якщо Клеопатра в радянський час ще зуміла зберегти хоч якісь елементарні риси жіночності, то колега Ледва в незалежній Україні майже втратила їх. Це виявляється навіть у виборі нею кольору одягу та інтер'єру власного палацу. Відомо, що синій колір асоціюється із холодом, відсутністю почуттів. Такі тони завжди обирають чоловіки. Синій колір є символом неба, тобто безмежжя, у світі героїні - безкінечності влади. Цей колір - домінанта в портреті Євдокії: «...а біля ілюмінатора... уже синіло щось, мов соковите виноградне гроно, і не просто сиділо, а пишно розлягалось, жінка і дама.» [1, с. 11]; «Совинський скосив око на сусідку, потонув у її суцільній синяві...» [1, с. 27]. Синій колір підкреслює такі риси характеру колеги Ледви, як байдужість до усього теплого і життєвого, акцентує увагу на її раціональному, корисливому началах.

Маскулінність колеги Ледви в романі П. Загребельного «Брухт» підкреслено через відсутність гармонії її власного простору. В інтер'єрі її палацу переважає число вісімки, яка, як і синій колір, є символом чоловічого начала. Вісім - це число матеріальне, антидуховне, воно несе на собі владарюючий зміст. Воно домінує в описі облаштування кімнат будинку Євдокії: «У тебе все восьмигранне, - говорить їй Совинський, оглядаючи володіння, - вілла, кімнати, ложе, дзеркала, столики, ця башта і безумний октоптих у ній, ще б тобі на додачу до всього, як древній богині, вісім ніг.» [1, с. 81]. Разом із синім кольором, це число означає необмеженість влади Ледви. Виходячи з того, що число вісім символізує чоловіче начало, палац колеги Ледви можна інтерпретувати, як маскулінний простір.

П. Загребельний у зображенні життя, характеру своїх героїнь концентрує увагу на їх минулому, ретроспективно розгортає шлях їх до вищих кіл влади, розкриваючи формування їх характеру. Так, у «Голій душі» письменник простежує «еволюцію» головної героїні від сільської Клавки до Клеопатри Микитівни, як результату її моральної деградації, що загрожує духовною катастрофою, адже на початку розповіді жінка все ж керується певними етичними нормами поведінки. У романі «Брухт» в образі Євдокії представлено вже зіпсовану необмеженою владою жінку. Образ сильної і впевненої колеги Ледви контрастує з образом слабого Ягнича. Типова пара представлена з погляду на модель класичних сучасних стосунків - хтось один завжди домінує, тобто переважає іншого, підминає його під себе, перетворює на знаряддя досягнення мети. Унікальність ситуації в тому, що лідером у цій парі є жінка. І якщо для Клеопатри чоловіки - це засіб досягнення влади, то для колеги Ледви вони є також іграшкою, маріонетками. Прикметно, що Совинський поряд із нею сприймається як чоловік-альфонс. У романі «Брухт» фіксується зміна суспільних ролей чоловіка і жінки. Євдокія зображена як владна й сильна особистість, а Совинський - як цілком залежний від грошей та інтимних стосунків із героїнею твору. Характеризуючи стан сучасного суспільства, П. Загребельний вдається до гіперболізації. Поряд із корисливою жінкою у повісті «Гола душа» він зображує морально нищих чоловіків як знак відсутності в соціумі особистостей, яким не байдужа доля власної країни, що спонукає до роздумів про духовність української нації. П. Загребельний протиставляє сильних і мужніх козаків минулого зажерливим і скупим партійним діячам: «Мовляв, козаки, мовляв,

як Хмельницький і Мазепа. Так то ж були чоловіки, а тепер що?... Крикуни без штанів?» [1, с. 5].

Героїня повісті «Гола душа» Клеопатра Січка не має шансу закохатися, адже бажання влади превалює в ній над почуттями. Вона намагається не замислюватися над справжнім коханням, пригнічуючи в собі усілякі його вияви. Але, як і будь-яка інша жінка, підсвідомо прагне звичайних людських стосунків: «Ну чому всі звичайні жінки можуть спати з чоловіками, які їм подобаються, а такі, як я, мусять лягати з тими, від кого залежать?» [1, с. 147]. Обираючи матеріальний світ, прагнучи отримати владу, жінка, на думку П. Загребельного, позбавляється шансу бути щасливою у коханні, адже чоловіки стають для неї лише способом збагачення.

Не здатна відчувати силу великої любові й героїня «Брухту» колега Ледва. Адже вона, як і Клеопатра, обирає для себе заможних представників протилежної статі. Перший шлюб вона узяла із набагато старшим від неї доцентом політекономії, піти на такий крок змусило незадоволення власним життям: «Нарешті після всіх нещасть, страждань і принижень, я прорвалася в сфери, де можу бути незалежною. Ти знаєш, - запитує вона Совинського, -хто був моїм першим чоловіком? Доцент політекономії з нашого інституту. Мені було дев'ятнадцять, йому сорок. Але ж доцент! І я здуру вискочила за нього заміж» [1, с. 67]. Безперечно, доцента Євдокія не кохала, прагнула лише кращого життя, проте, як говорить вона сама, він виявився «скупердяєм», і вона його покинула.

Героїні творів «Гола душа» і «Брухт» зображені автором як змаскулінізовані суспільством жінки. У їх сутності переважає матеріалістичне начало. Як стиль життя вони обирають гроші, владу і привілейований статус. Причину регресу жіночої особистості (від духовно багатой до матеріально спотвореної) прозаїк вбачає в абсурдності людського існування у морально zdegradovanomu світі. Створені ним антигуманні та аморальні закони буття призвели до деморалізації соціуму, і жінки зокрема.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загребельний П. Брухт: Роман; Гола душа: Повість / П. Загребельний. -Харків: Фоліо, 2003. - 253 с.

ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ «ОПОВІДОК З ЖІНОЧОЇ ТОРЕБКИ» ОКСАНИ ДУМАНСЬКОЇ

Розглядаються смислотворчі й поетикальні особливості «Оповідок з жіночої торібки» Оксани Думанської з метою виявлення специфіки художнього мислення авторки.

Ключові слова: *поетика, художня домінанта, художнє мислення, смислотворення, О. Думанська.*

Рассматриваются смыслообразовательные и поэтические особенности «Рассказики из дамской сумочки» Оксаны Думанской с целью выявления специфики художественного мышления писательницы.

Ключевые слова: *поэтика, художественная доминанта, художественное мышление, смыслообразование, О. Думанская.*

The sence-forming and poetic peculiarities of "The Stories of The Lady's Bag" by Oxana Dumanskaya are treated in the aspect of the artistic consciousness.

Key words: *poetics, artistic dominant, artistic consciousness, sence-formation, O. Dumanska.*

Визначати специфіку вираження художнього мислення в сучасній українській літературі - справа складна, оскільки її оцінка ще не вироблена. Можемо лише стверджувати, що письменники намагаються не просто сказати нове слово в літературі чи вияскравитися як митці. У кожного власне завдання. Хтось випробовує сили в осягненні постмодерністської естетики; інший пережив постмодернізм як свідомісну домінанту й переходить на новий етап, що дослідники назвали післяпостмодернізмом і в якому відчутна спроба створити нову систему цінностей, сформувані новий погляд на світ і способи його інтерпретації в літературному творі; залишилися й такі письменники, які продовжують традиції модерної чи класичної літератури.

Таких стає все менше. Однак зустрічаються твори, у яких відчутне авторське прагнення якщо не поєднати різновекторні тенденції, то виробити щось нове, що було б не примітивним, як відверто розважальна література, не настільки «субкультурним» та орієнтованим на вузьку аудиторію, як постмодерністська творчість, і не настільки рафінованим, як модерністська, чи тенденційно-детермінаційним, як реалістична. До таких творів належать «Оповідки з жіночої торібки» Оксани Думанської.

Творчість Оксани Думанської - яскраве явище в сучасній українській літературі. Сама - неординарна особистість, про що свідчать інтерв'ю з нею, присудження їй премії імені Дмитра Нитченка за оборону українського слова та літературної премії імені Ірини Вільде, а також той факт, що, прийшовши у літературу вже в цьому тисячолітті і маючи п'ятдесят років, встигла вийти із Спілки письменників України і завоювати прихильників своїм живим словом. Її творчість ще не отримала належної уваги дослідників, але її твори говорять самі за себе, і прискіпливий погляд літературознавців ще звернеться до її творів як таких, що репрезентують певний тип літературної свідомості. Метою нашої статті є виявлення художньо-поетикальних домінант збірки «Оповідки з жіночої торібки» цієї письменниці.

Збірка складається з невеличких творів, кожен з яких висуває актуальну проблему. Основна оповідна настанова авторки - простота. Приваблюють майже чеховський лаконізм і добрий незлобивий гумор. В оповідках наявні риси, що в творах одних авторів є здобутком, а в інших -вадою. Складається враження, що оповідки написані жінкою для жінок, навіть назва налаштовує на таке сприйняття. Однак прямолінійність у розкритті заявленої теми і поетикальна неоднозначність-суперечливі й доповнюючі одна одну риси. Мажорна загальна емоційна тональність налаштовує на поверхове сприйняття. Та проблеми, яких торкається письменниця, одним помахом руки не вирішити. Взагалі, справжня література, за висловом В. Габора, і не повинна вирішувати питання, а лише їх ставити [1, с. 167.]. Кожна історія - то проблема. Невипадково всі вони об'єднані образом «торібки». З одного боку, виникає алузія до новорічної торби Діда Мороза, у якій чимало подарунків, очікуваних та не завжди передбачуваних, що завжди приносять задоволення й надії на здійснення мрій, а з іншого - виникає уявний образ дамської сумочки, у якій численні необхідні речі, що мають бути напхотаті у кожній справжньої жінки. «В сумке тушь, расческа, туфли», - як у відомій пісні Алли Пугачової. Отже, обумовлюється можливість поєднання різноматематичних і різностильових історій. На домінування прийому сповіді чи оповідного принципу автобіографічності налаштовує жанровий підзаголовок: спомини та згадки. І це підтверджує перше ж речення першої оповідки: «Будь-хто може визначити мої роки, якщо скажу, що на початку шістдесятих я вже вивчилася на скульптора й отримала призначення на промислове підприємство, що штампувало голови давно померлого вождя» [2, с. 6]. Тут звучить серйозна заявка на стилістику подальшої оповіді. Вона провокує читацьку увагу одразу декількома факторами. Мова буде йти про речі, що хвилюють емоційну оповідачку, тобто оповідь обіцяє бути яскравою і енергійною. Сама оповідачка - людина освічена (має вищу освіту за престижною спеціальністю), з життєвим досвідом (безпосередньо заявляє про свій вік, уже пенсійний), проте активна (про що свідчить молодечий запал мовлення), з оригінальним поглядом на світ (активне особистісне формування припало на шістдесяті роки - часи культурної відлиги), сучасно-іронічним світобаченням (чого варта тільки метонімічна згадка про підприємство, що «штампувало голови вождя»). Вибір такого типу розповідача - вдала знахідка для авторки, яка розраховує на підготовленого читача. Будь-який читач знайде в мініатюрі цікаве для себе - оригінально поданий сюжет, влучні стислі характеристики, яскравий гумор, однак приваблює у стилі письменниці ще одна деталь - активне використання прийому недосказаності. Як і в наведеному вище прикладі, читач,

який володіє історичним контекстом, здогадається, що мова йде про Леніна, який помер значно раніше Сталіна. На початок шістдесятих років Сталін у свідомості народу ще сприймався «живее всех живых». Іншими часто вживаними прийомами, зумовленими «Я-нарацією», є раптовий перехід від однієї сюжетно-композиційної частини твору до наступної, незначні за обсягом та вагомі для витворення сенсу ретроспекції героїні, що надають твору динамічності й легкості звучання, витворюють ефект живого мовлення. Вмотивованою видається і ненав'язлива дидактичність, що супроводжує кожен текст. Цікавим прийомом так само вважаю вибір типу героїні-оповідачки. Саме тип, тому що образ оповідачки змінюється в кожному творі, але частково. Психотип залишається незмінним, варіюється лише професія, або взагалі професія не наголошується. Наявність цього компонента визначається подальшим сюжетом, адже саме образ оповідачки вмотивовує виникнення ситуації та визначає тип реакції героїні. Так, освіченість і широкий погляд на життя героїні оповідки «Альтернативне весілля» уможливив збереження її цілісності як особистості і також національної гідності й самосвідомості у складних умовах тоталітарного режиму. Складний висновок робиться з нескладного сюжету, поданого у двох площинах свідомості героїні, де сполучаються минуле із сучасністю. Привід до спогаду - весілля онуки. Героїня жодним словом не обмовлюється про жахи та репресії радянської епохи, наявні лише натяки та недомовки, що створюють емоційний фон, як-от в епізоді, де згадує наслідки власного весілля: «-...Ваша Марійка брала шлюб у церкві? - питала маму місцева активістка. - Хто вам таке сказав? - намагалася не ховати очей мама» [2, с. 6]. До того ж, порівняймо семантично-емоційне поле, витворене добром лексики та синтаксичних конструкцій в описі часу, коли в людині знищувалося все людське, та теперішнього часу вільного виявлення сокровених. Ситуація підготовки до весілля замість аури піднесення й щасливого очікування викликає в читача явно негативні емоції, адже герої вимушені приховувати від оточуючих свої почуття й наміри: «Під районним загсом уже стояв мій майбутній чоловік, який так само тихенько *втік* з обіду на «пошту», *не сказавши правди колегам*, котрі після роботи *затягли б* його на пиво» (виділення моє - І.К.) [2, с. 6]. Наступний епізод нагадує лаконічну енциклопедичну відсторонену оповідь, розраховану на тих, хто народився після описуваних подій: «Тоді слово «розписатися» означало офіційно оформити стосунки в радянській установі, після чого наречені стають чоловіком і дружиною. Процедура нетривала -кілька хвилин.». І різка зміна тональності посеред речення, коли героїня згадує про особисте: «. і ось ми зі свідоцтвом про одруження в кишені прощаємося до вечора, власне до того часу, коли на переповненому пероні упхаємося в потяг. Нас чекали в селі.» [2, с. 6]. А тепер опис сучасних передвесільних хвилювань родини, яким розпочинається розповідь героїні: «Цього літа моя онука виходить заміж, і кожен має частину обов'язків: син вимірює кроками залу вже четвертого ресторану, щоб визначити, чи всі гості помістяться, хоча власники надають йому план із розміченими місцями; невістка обійшла всі крамниці.» [2, с. 6]. В епізоді домінують добрий гумор і любов рідних один до одного. У попередньому - все навпаки. Основна тональність - відчуття загрози і чогось бридкого. На обряді вінчання героїні присутні, крім молодих, лише їхні матері - всього четверо. Антитеза колосальна.

Коли героїня згадує про вранішню підготовку до її вінчання, актуалізується питання збереження національних традицій. Оповідачкою створюється особливий, піднесений настрій. Таке враження підсилює і поступовий перехід від оповіді в

минулому часі до дієвості теперішнього часу, і прийом кільцевої композиції смислової частини, якою стає наведений уривок: «О п'ятій ранку мене розбудила мама: час. На підвіконні лежав віночок з барвінку - його сплела вона, не дружки. Ось холодна полотняна сорочка падає на мене після легкої купелі. Мама заплітає мені косу. Я вдягаю на шию коралі, подаровані нареченим. Уже ч а с . » [2, с. 6]. Образ барвінкового віночку у тексті повторюється ще раз, завдяки чому витворюється додатковий контекст (натяк на втрату національної свідомості сучасниками), у якому віночок виступає символом збереження й передачі народних традицій по жіночій лінії - від матері до дочки. У героїні син, і тому сакральні знання й відчуття перейдуть до онуки: «Коли моя онука йтиме до шлюбу, - пишно, ні від кого не ховаючись, я сплету їй барвінковий вінок і дам свої коралі. І розповім про свій - альтернативний - шлюб» [2, с. 6]. Остання фраза є морально-емоційним апофеозом оповіді. Попри патетичність, вона не сприймається як надмірна, проте змушує героїню звіритися з тим високим і чистим, що було в неї, а нас - перевірити, чи ми маємо цю святиню в собі - національне самоусвідомлення.

Смислова об'ємність створюється численними паралелями й недомовленостями. Оповідачка не випадково зазначає, що весільний віночок їй сплела мама. За традицією, це справа дружок. Однак у часи повального стеження і репресій взяти участь у церковному весіллі означало закреслити своє подальше життя і внести себе в «чорний» список неблагонадійних. Тому на весіллі було так мало людей, і тому мати сама плела вінок. Відповідно постає питання: чому невістка героїні не плете вінка своїй дочці? Питання не наголошене, проте у підтексті можна прочитати, що національна свідомість у теперішніх молодих українців знаходиться у зародковому стані, вона знищена страхом попередніх років, і тому її треба обережно і ненасильно пробуджувати до життя. Взагалі антитеза, як і у попередній літературній традиції, залишається улюбленим прийомом у творчості Оксани Думанської. До сенсів-маркерів можна віднести текстово не надто наголошену опозицію «чисте-нечисте». Згадаймо розповідь про те, як оповідачка збиралася до загсу: «Руки... Їх важко було відмити й у кінці робочого дня, бо глина в'їдалася в усі пори. Але зараз я просто витерла їх сухою шматкою, що колись була рушником у дрібні квадратики» [2, с. 6]. Створюється дисгармонізуючий паралелізм до «легкої купелі» і чистоти думок нареченої перед вінчанням.

Прийом розірваного наративу, коли думки оповідачки про близьке весілля онуки змінюються згадкою про таку ж подію власного життя, не просто динамізує оповідь. Композиція достатньо складна як на такий невеликий твір. Сюжетні компоненти вибудовані двома лініями, складають дві історії - одруження героїні та весілля її онуки. Лінія весілля онуки - композиційне обрамлення до сюжетно більш розгорнутої оповіді про одруження героїні, є мотивуючим чинником звернення героїні в її «Я-нарації» до спогаду про власне минуле. Однак фінал, у якому героїня з дидактично-підсумовуючим висновком націлена на майбутнє, виявляє домінуючу лінію сьогодення. Загалом жанровий наратив оповідки позначений ліричністю. З одного боку, маємо суто епічну, хоча й емоційну, розповідь про дві події, одна з яких завершена, а інша триває, проте з іншого - послідовність розгортання наративу зумовлена логікою переживання моменту героїнею, що властиве ліричному наративу малої форми. Зміна оповідних моментів, поданих лаконічно, переважно в манері парцеляції, відбувається у такій послідовності: самопрезентація героїні (знайомство з читачем, експозиція) - переживання передвесільних клопотів родини

у тривалому теперішньому часі - спогад про підготовку до власного весілля в давноминулому часі - ретардація для пояснення читачу з теперішнього часу реалій минулого - емоційне переживання підготовки до власного вінчання (сприймається героїнею як власне теперішнє переживання, найреальніша подія, емоційна кульмінація) - вінчання (домінує констатація найсуттєвіших реалій, дія, як така, відсутня) - діалог-пересторога (натяк на можливу розплату через «необдуманий» вчинок) - згадка про подальше життя (констатація основних подій подальшого життя - звичні будні, хрещення сина. Цією деталлю наголошується відвага жінки, яка виявила в собі мужність протистояти системі, будувати власне життя за законами моралі, а не аморальності) - погляд у майбутнє, що підтверджує її впевненість у правоті обраного шляху збереження національних традицій і духовності (сміслова кульмінація).

Легкий гумор, з яким оповідається про подію, приховує «сльози» прожитого життя, а назва, що іронічно сприймається як натяк на сучасні екстравагантні весілля, переводить читача на інший рівень свідомості й усвідомлення справжньої сутності речей і сакрального у своєму житті. Як альтернатива постає вибір стилю життя - свідомого (усвідомлюваного, коли відповідаєш за власний вибір і власну долю) чи несвідомого (коли живеш за штампами, безвідповідально, як манкурт). Повторення назви твору в заключній фразі оповідки переводить основну тональність з піднесеної до іронічної. Таке зниження ніби пропонує читачу різні варіанти сприйняття прочитаного: кумедна історія з минулого, варіант «альтернативного» весілля, новий погляд на своє життя.

Інші оповідки дібрані у такий спосіб, що створюють цілісну картину буття. Не абстрактної картини буття взагалі, що в проекції розширюється на всесвіт, а погляду на буття жінки, її долі в сучасній Україні. Героїня-оповідачка кожної оповідки Оксани Думанської чимось нагадує знамениту міс Марпл Агати Крісті: спостережлива, вдумлива, іронічна, вміє робити висновки. І в результаті твір, що приємно читати, перетворюється не на школу життя, а на зображення «скриньки Пандори» - тих проблем, з якими виживають у новій Україні сучасні жінки, які мають бути носіями національних традицій і берегинями домашнього вогнища. В оповідках представлені й увиразнені риси національної ментальності української жінки. Художня акцентуація їх відбувається за допомогою вже добре відомого прийому - погляду збоку. Жінка отримує змогу подивитися на себе зі сторони - очима іноземця («Що ти зробила зі своїми руками?», «Що то за чоловік...»), очима подруги («Нові мешти») та психотерапевта («Medice, cura te ipsum!» (Лікарю, вилікуйся сам!)). Проблема в тому, переконує автор, що українська жінка не знає, чого вона варта. Поряд ставляться і гострі соціально-політичні проблеми, серед яких - протистояння Східної і Західної України, що й досі не подолане. Любов до людей, толерантність - це ті якості, які змусять людей об'єднатися, і цій якості письменниця закликає вчитися у молоді, змальовуючи «інтернаціональний» колектив студентської молоді зі Слобожанщини, що їде в Карпати на курорт («Татарин»). Героїня цієї оповідки не нарікає на молодь, а навпаки - закликає вчитися у неї: «-Діти всюди однакові, - сказала моя подруга. - Можливо, вони навчать своїх батьків поміркованості...» [2, с. 12]. Логічним завершенням і смисловою кульмінацією збірки є оповідання «За півдоби до пологів», яке нагадує жінці, що вона - той гвинт, на якому все обертається (якщо згадати російського класика Льва Толстого), і саме від неї залежить майбутнє її родини і не тільки, бо люди творять історію, а історія - це ми. «Цю хроніку подій я переказую так

детально, аби ви знали, що жінка - завжди насамперед господаря» [2, с. 13], - підкреслює оповідачка свою позицію.

Отже, можемо підсумувати, що для літературної свідомості Оксани Думанської, відображеної у її «Оповідках з жіночої торебки», характерні такі художні домінанти, як лаконізм, яскраве подання історії, що має основні сюжетні компоненти, хай і в редукованому вигляді чи подані в орієнтації іншого жанрового наративу, ціннісна орієнтація смислотворення, ненав'язливий дидактизм, заглиблення у свідомість героїв, відстеження їх самоусвідомлення, винесення у центр наративу питань не онтології, а радше антропології. Герой моделюється у такий спосіб, щоб представити не усвідомлення ним себе у світі чи його законів, а унаочнити основні моменти життєвої позиції, що репрезентує аксіологічну домінанту художнього мислення й створеної в «Оповідках.» картини світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Габор В. Від Джойса до Чубая / Василь Габор. - Л.: Піраміда, 2010. - 168 с.
2. Думанська О. Оповідки з жіночої торебки / Оксана Думанська // Дніпро. -2011. - № 3. - С.4 - 13.

УДК 821.161.2.-3.09

Л.М. Кулакевич (м. Дніпропетровськ)

ДЕТЕРМІНАНТИ ДОБРА І ЗЛА В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША «ПОКЛОНІННЯ ЯЩІРЦІ»

Стаття є спробою визначити своєрідність інтерпретації міфомотиву боротьби добра і зла в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». Увагу зосереджено на одній з ключових філософських проблем -боротьбі добра і зла в душі людини.

Ключові слова: боротьба добра і зла, архетип, міф

В статті проаналізовано особливості інтерпретації міфомотива боротьби добра і зла в романі Любка Дереша «Поклонение ящерице». Особое внимание уделено одной из ключевых философских проблем- борьбе добра и зла в душе человека.

Ключевые слова: борьба добра и зла, архетип, миф

The article deals with interpretation of mythological motif of struggle in the novel «Worship of the Lizard» by Liubko Deresh. It was made an attempt to define the peculiarity of this motif. The main attention was focused on the one of the key philosophic problem - problem of good and evil.

Key words: problem of good and evil, archetype, myth

© Кулакевич Л.М., 2012

Художня література є унікальним об'єктом для вивчення психоісторії людства, невід'ємною складовою якої є постійна боротьба добра і зла. Напевне, ніхто не стане заперечувати, що найбільш поширеним є теїстичне розуміння добра і зла, відповідно до якого нечестиві бажання в людині породжує диявол. Та ще наприкінці XIX - на початку XX ст. розвиток науки й техніки спричинив сумніви в існуванні Бога й диявола. Перед мислителями XX ст. постала нова проблема - зло в душі людини є її іманентною сутністю чи привнесеним ззовні, спричиненим соціальною несправедливістю?

Рушії людських вчинків осмислював психолог К.Г. Юнг. Аналізуючи матеріали з історії людства, філософії, філології, психології, канонічні тексти різних релігій, а також беручи до уваги матеріали з власної психологічної практики, науковець зробив висновок, що насправді те, що віряни вважають Божою волею, а науковці - природною силою, діє на людину не ззовні, а зсередини [3, с. 38]. Спираючись на теорію З. Фрейда про те, що людиною керують свідомі й несвідомі бажання та емоції, К.Г. Юнг припускає, що людина вже народжується з такою собі своєрідною психічною матрицею морально немаркованих якостей і типів поведінки. Внаслідок багатовікового досвіду одні якості визначаються людством як позитивні, оскільки є суспільно важливими, корисними, і тому їх можна використовувати, інші якості - як негативні, такі, що не дають користі, спричиняють дискомфорт для оточення, застосовувати їх не можна, а потрібно ховати в собі як зайву річ десь глибоко в душі. Усі настанови про добре й погане завантажуються у свідомість людини ще в дитинстві через сімейне й релігійне виховання, освіти тощо. І все мало би бути непогано, та, на превеликий жаль, сховані в темні закутки душі, суспільно заборонені бажання та емоції є шилом у мішку, і не всім людям вдається утаїти їх.

Частину психіки, яка є вмістилищем витіснених у несвідоме інстинктів, К.Г. Юнг назвав терміном Тінь, наголошуючи при цьому, що Тінь - моральна категорія [3, с. 17], оскільки, з одного боку, поняття добра і зла є суб'єктивним, а з іншого - людині справді важко визнати свої негативні якості. Солідаризуючись із думкою З. Фрейда про те, що «у несвідомому витіснені бажання продовжують існувати і чекають найпершої можливості стати активними» [2, с. 332], К.Г. Юнг підкреслює, що Тінь як частину автономного несвідомого не можна знищити навіть примусово, тому людина мусить розібратися у своїй сутності - Тіні, аби керувати нею.

Тіньові бажання й риси характеру реалізуються насамперед в інтимному існуванні людини, виявляються в різних межових ситуаціях та найчастіше тоді, коли людина перебуває в стані афекту, крайнім виявом якого є вбивство¹. Безперечно, К.Г. Юнг був першим, хто науково обґрунтував таку сутність людини. Та можна з упевненістю стверджувати, що він не був першим, хто мав такі думки стосовно людини².

²Так, у романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні» (вийшов у світ значно раніше, ніж розвідки К.Г. Юнга) послідовно показано, що схильність до зла виявляється в Чіпці ще в дитинстві, та бабуся добрим словом стримувала його. У романі Панаса Мирного неодноразово зауважено, що схильність Чіпки до переступу була його генетично зумовленою сутністю, спадковою рисою - таким був і його батько

Значна частина класичних і сучасних художніх творів будується на тому, що в душі людини добро не завжди перемагає зло. Життєвими долями героїв сучасних творів Любка Дереша, С. Жадана, О. Ірванця засвідчено, що в нинішньому суспільстві внаслідок науково-технічного прогресу поняття добра і зла кардинально змінилися. Нині життєво важливими є вміння вбивати, красти, брехати; життєвою насолодою є вживання наркотиків чи алкоголю, а в несвідоме витісняються співчуття, людяність, чесність. Найбільш показовим у цьому сенсі є життя Собаки Павлова, одного з героїв роману С. Жадана «Депеш мод», яке зводиться до безкінечного пошуку алкоголю. Та в якийсь момент витіснені в несвідоме співчуття й людяність прориваються, і Собака стає на захист незнайомого інваліда. У романі наявно декілька фіналів, серед яких жодного оптимістичного: за однією версією Собака помирає від побоїв, за іншою - очумавшись від побоїв, продовжує пиячити.

Подібне зміщення моральних категорій маємо в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». У цьому творі оповідач і герой - одна особа, у якій втілено і соціальну норму, і девіацію, а розповідь набуває характеру самоаналізу, де свідомість героя є одночасно і суб'єктом, і об'єктом цього аналізу. Роздвоєна свідомість героя функціонує ніби на двох рівнях: один належить людині, яка здійснює вчинки, другий - людині, яка розповідає й пояснює їх.

Місько разом зі своїми друзями (Дзвінкою, Хіппі) відчуває душевний дискомфорт у суспільстві, яке вважає їх поганими тільки через те, що естетичні вподобання підлітків відрізняються від рекомендованих суспільною нормою. Ключовою в такій інтерпретації є самохарактеристика героя: «Ми відщепенці від міського суспільства, від тіла колективу» [1, с. 10], «не звикли жити за нормами» [1, с. 11], бо ми «кляті індивідуалісти й паскудні неформали» [1, с. 11], «Ми - цвіт нації, ми - цвіль нації. Насправді ж ми просто є» [1, с. 16]. Найбільш яскраво неідеальність трійці підлітків оприявлено в описі поведінки Хіппі: з одного боку, це розумний, музично обдарований хлопчина, а з іншого - схильний до гомосексуалізму, неконтрольований малолітній алкоголік і наркоман, нечепура й цинік.

¹ Найбільш яскравою ілюстрацією тези психолога може послужити новела В. Стефаника «Новина». Поштовхом для її написання стала оповідь дочки вбивці, селянина Михайла із с. Трійця (згадується в листуванні В. Стефаника з В. Морачевським та з О. Кобилянською). Гриць Летючий, доведений до відчаю смертю дружини та постійними злиднями, у стані афекту топить меншу дочку. Та вже через мить свідомість/глузд бере гору й герой відпускає старшу доньку, навіть дає їй дубця, аби собаки не покусали.

Іван Хрущ-Притика-Вареник. Визнаючи генетичну схильність деяких людей до злочину, Панас Мирний обстоює думку про те, що виховання й соціальні умови дали б можливість уникнути зlodіянь, що акцентовано назвою роману: «Хіба ревуть воли, як ясла повні» - чи став би Чіпка вбивцею, коли б соціум не провокував його на це?

Місько акцентує, що вони не просто опинилися в категорії поганих дітей поруч із Федею Круговим, вони гірші тільки тому, що мали власну думку й залишали за собою право вибору етичних цінностей, естетичних уподобань. Герої іронізують з сучасних їм псевдонауки та псевдокультури, суспільних стереотипів, загальнолюдських та українських. Так, на думку Хіппі, протистояння між «співучими українцями і підступними москалями» є ніщо інше як «стереотип, побудований мною апріорі, сиріч, виходячи із загальних переконань» [1, с. 21]. При цьому Хіппі зауважує, що якби не розвалився СРСР, то згідно з ідеями й цінностями, отриманими від батьків, він неодмінно став би українським героєм-мучеником, бо саме цього чекало від нащадків пригнічене москалями українське суспільство.

Трійцю підлітків найбільше обурює те, що, пропонуючи/нав'язуючи норми поведінки, лицемірне суспільство в особі вчителів, батьків насправді вимагає не стільки жити за ними, скільки зберігати зовнішню пристойність. Суспільству важливо, не ким ти є, а наскільки ти дотримуєшся суспільних умовностей. Так, для жителів Гицлів та інших придорожніх сіл Місько є «безсумнівим підером», а Дзвінка - «курва-хвойда-мандрьоха» [1, с. 60], і підставою для таких категоричних висновків стало аж ніяк не спілкування з підлітками, а те, що своїм виглядом вони не відповідали соціальним стереотипам: хлопчина мав довге волосся, а дівчинка була в майці без бюстгалтера.

К. Г. Юнг зауважував, що суспільство приписує кожній статі певні риси характеру, визначає систему поведінки й відповідно вимагає від кожної особи, аби вона якомога краще виконувала відведену їй роль. Створюючи собі колективно придатну, зручну маску дотримання пристойностей і моралі, особа ховає за нею свою справжню сутність, генетично притаманні їй риси характеру, які не вписуються в загальну концепцію поведінки статі. Для чоловіка - це зазвичай риси, приписувані жінці, - його Аніма, тобто жіноча сутність, яку він не може розвивати в собі, оскільки це суперечить загальприйнятим вимогам до чоловіків. Для жінки - Анімус, чоловіча сутність, на яку вона не звертає увагу чи змушена притлумлювати її в собі, аби відповідати колективному уявленню про жінку: «Мужчине вменяется в добродетель максимальной степени вытесняют женственные черты, так же как для женщины, по крайней мере до сих пор, считалось неприличным быть мужеподобной» [4, с. 383]. Відповідно до цього К.Г. Юнг виокремлює два архетипних стани людини: Персона і Самість. Персона - соціальна маска, роль, інсценована індивідуальність, яка змушує оточення й навіть носія думати, що саме це і є сутністю останнього. Стан Самості - це усвідомлення власного ества в усій його повноті.

Зручну для суспільства Персону крутого, хоч і вихованого юнака, витворює ніжний і вразливий Місько, який, часто плачучи від образ, ще в дитинстві зрозумів ущербність такої поведінки як представника чоловічої

статі. Позиціонуючи себе перед друзями справжнім «пацаном», герой відверто визнає: «Однак я блефував, коли корчив із себе крутого. Я сцяв по ногах не менше Хіппі. А може, навіть більше <...>» [1, с. 32]. Дзвінка є персоніфікованою Анімою Міська, адже їй властиві всі його приховані якості: душевна вразливість, бажання плакати від образи та найголовніше - прагнення знищити ворога. У свою чергу, Місько є Анімусом Дзвінки: він уміє приховувати емоції, здатний психічно протистояти кривдникові, має власну позицію й не боїться відстоювати її. Вони тягнуться одне до одного, бо соціальна поведінка обранця відповідає внутрішнім потребам кожного з героїв.

Важливим у зображенні поведінки героїв є просторова точка: вони живуть на межі міста і лісу, тобто не втратили внутрішнього зв'язку з природою; будинок Міська розташований «ближче до гір і річки - знаєте, де починається територія Гіацинтового Дому» [1, с. 10]. Образ Гіацинтового Дому найбільш влучно оприявнює сутність міднобуківського соціуму: романтичну назву має зовсім неромантичне місце. Це колишній бордель, а зараз притулок бомжів і наркоманів, як представників крайнього вияву тіньових якостей людини. Одночасно існування Міська поблизу колишнього борделю можна сприйняти і як вказівку на те, що герой балансує між суспільно схваленими бажаннями й потягами (захоплюється мистецтвом, поважає власних батьків) і суспільно забороненими (не цурається спиртного, цигарок, легких наркотиків).

Звичайна побутова деталь - герой любить яблука, а Дзвінка постійно пригощає ними - набуває символічного значення: Дзвінка, як і біблійна Єва³, ініціюючи похід до таємничого озера і пропонуючи вбити Федю, підштовхує Міська/Адама до пізнання своєї істинної сутності.

Першу подорож героя у власне несвідоме реалізовано на сюжетному рівні в ситуації походу в гори, ліс, адже, за визначенням К.Г. Юнга, заглиблення в первісний ліс - це «заглиблення в несвідоме» [3, с. 158]. Пройшовши «нерукотворним коридором» [1, с. 67] первісного лісу, герой символічно повертається в ситуацію свого народження, що акцентовано ознаками «коридору лісу» - напівморок, теплий і вогкий [1, с. 67]. Купання Міська і Дзвінки в оголеному вигляді - заглиблення у воду - одночасно

³ Згідно з біблійними переказами, Єва за намовляннями Змія їсть заборонений плід з дерева життя і провокує до цього Адама. Цікаво, що давні схематичні зображення змії і класичне схематичне зображення ДНК (дволанцюгова спіраль) дуже схожі між собою. Уважаємо, що біблійний Змій є нічим іншим, як юнгіанською Тінню - генетично закладеними в людині бажаннями і схильностями, які виявляються в різних життєвих обставинах.

Важко не помітити фабульну схожість міфу про Єву й міфу про Пандору - саме з допомогою жінки гріх увійшов у світ. Грецька Пандора, як і біблійна Єва, була найпершою жінкою, створеною Афіною й Гефестом за наказом Зевса. Коли Пандора відкрила скриньку з людськими вадами й нещастями, вручену їй богами, по землі розповзлися нещастя. Жінка, яка сама може створити/народити людину, тобто є, по суті, як і Бог, творцем, свідомо чи несвідомо перша зрозуміла людське єство в усій його повноті.

Лише деякі люди змогли побороти в собі Змія/Тінь і тому стали героями, були увічнені в міфах. Так, зміг побороти свою Тінь Ісус Христос, адже навіть через страх втратити життя він не крав, не брехав і навіть не захищався від фізичного насилля. З огляду на долю Єви, можна припустити, що Бог, створюючи людей за власною подобою, знав/передбачав можливу схильність до переступу як одвічну людську сутність. Тому, напевне, і створив Адамові з Євою такі умови життя, які б не провокували тіньові риси їх характеру.

сприймається і як повна взаємодовіра, і як очищення від суспільних умовностей, і як повернення до свого первісного/переднатального стану, коли інстинкти й емоції ще не було розділено на добрі та погані.

Якщо говорити мовою сучасного комп'ютеризованого суспільства, то завантажена у свідомість героїв суспільна програма життєвих принципів спричинила конфлікт між життєвими реаліями та індивідуальними цінностями підлітків. Тому похід до озера став таким собі відформатовуванням свідомості й завантаженням нових принципів існування. І найперше, що повертають собі герої, це розуміння природності кохання між чоловіком і жінкою, навіть якщо на нього немає офіційного дозволу суспільства (читай - свідоцтва про шлюб).

Під впливом сімейного виховання, ідей буддизму, Місько зразу навіть не допускає вбивства ворога, навіть лякається цієї думки. Та, як відзначив З. Фрейд, страх є «... однією з реакцій відсторонення нашим Я могутніх витіснених бажань <...> [2, с. 342], то ж цілком логічно Місько змушений пізніше визнати, що бажання вбити Федю жило в ньому давно, і найважливіше - він здатний на вбивство.

Тікаючи від Феді, Місько залазить в Гіацинтовий дім (читай - у власну свідомість), знайомиться там із власним тезкою - наркоманом Мішкою, дізнається від останнього про існування чорних сил, відділених від світу тонкою перетинкою. Місько блукає кімнатами занехаяного будинку, а насправді - темними лабіринтами власної душі, про існування яких він лише здогадувався («інколи я лякаюся самого себе. Лякаюся того, що є в мені всередині» [1, с. 89]). Алюзивно це сприймається як те, що загроза смерті змушує героя усвідомити, зло не деє далеко, а тут - у його душі, поруч з іншими його бажаннями й емоціями. З позицій архетипної теорії К.Г. Юнга Федя й наркоман Мішка є Тінями душі Міська. Зіткнення з ними змушує останнього усвідомити свою Самість.

У контексті всього роману блукання-пошуки зацькованим підлітком життєвого виходу сприймаються і як своєрідна інтерпретація грецького міфу про Мінотавра, де Тесей, аби врятувати себе і друзів, повинен вбити чудовисько. Багато науковців схиляються до того, що грецький міф про Мінотавра було «скопійовано» з фінікійського міфу про кровожерного Молоха, який також зображувався з бичачою головою. Ці дві історії про людинобика є закодованою оповіддю про знищення давніх автохтонних культур новою індоєвропейською, де вбивство Молоха/Мінотавра знаменувало відхід від його культури, тобто відмову від тваринних життєвих цінностей. У романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці» Місько разом із друзями репрезентують гуманістичну єврокультуру, тоді як Федя Круговий, намагаючись силою «прищепити» підліткам-неформалам власні життєві принципи, представляє вже неактуальну радянську культуру з її нетерпимістю до інакшості.

Безперечно, у філософсько-моральному аспекті роман Любка Дереша є провокативним: вбивство Феді є добром чи злом, еволюцією чи деградацією

Міська, Дзвінки, Хіппі? Відповідно вони - герої чи антигерої роману? Та все ж оповідь Міська залишає по собі відчуття незаплямованості героя, оскільки в романі неодноразово наголошено, що вбивство було викликане невблаганною необхідністю: Ієгіїші поп (Сайіг - якщо вони не вб'ють Федю, то тоді Федя уб'є їх. Він - втілення самовпевненої маскулінності і тваринних інстинктів - Мінотавр/Молох, а тому має бути знищений.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дереш Л. Поклоніння ящірці / Любо Дереш. - Х. : Кальварія, 2006. - 176 с.
2. Фрейд З. Я и Оно: сочинения / Зигмунд Фрейд. - М. : Эксмо; Х. Фолио, 2008. - 864 с.
3. Юнг К.Г. Эон: Исследования о символике самости / Карл Густав Юнг. - М. : Академический проект, 2009. - 340 с.
4. Юнг К. Г. Анима и Анимус / Карл Густав Юнг // Аналитическая психология и психотерапия: хрестоматия / сост. В. Лейбин. - СПб. : Питер, 2001. - С. 383-410.

УДК 821.161.2. (082)

А. О .Разгільдєєва (м. Дніпропетровськ)

ПОЕТИКА НАЗВИ РОМАНУ В.ВРУБЛЕВСЬКОЇ «ШАРІТКА З РУНГУ»

У статті розглядається поетика назви біографічного роману В.Врублевської «Шарітка з Рунгу» про Ольгу Кобилянську та наводяться твори інших письменників про видатну буковинку.

Ключові слова: художня біографія, заголовок, поетика, образ, митець.

В статье рассматривается поэтика названия биографического романа В.Врублевской «Шаритка из Рунга» об Ольге Кобылянкой и приводятся произведения других авторов о известной буковинской писательнице.

Ключевые слова: художественная биография, заглавие, поэтика, образ, автор.

In this article is considered the poetry of the title V.Vrublevska's biographical novel "Sharitka of Runge" about Olga Kobylyanska and submitted compositions others authors about famous bukovina's woman.

Key words: biographical fiction, title, poetry, image, artist.

У структурі художнього твору вирізненою, графічно виділеною частиною, яка має сконцентрувати, відобразити авторський задум, є заголовок. А. Ламзіна зазначає: «Заголовок - це перший знак тексту, що дає читачу цілий комплекс уявлень про книгу. Саме він найбільше формує у читача розуміння тексту, стає першим кроком до його інтерпретації» [7, с.127].

Завдяки заголовку розширюється контекст твору, реципієнт отримує певну інформацію, виходячи з якої, він може вибудовувати свої інтерпретації.

Як один із вагомих компонентів організації тексту, заголовок неодноразово ставав об'єктом зацікавлення вчених різних напрямів: І. Арнольд, Л. Бойка, В. Виноградова, Л. Грицюка, Є. Джанджакової, А. Загнітко, Ю. Карпенка, Н. Кожині, С. Козлова, Л. Коробової, А. Мойсієнка, Ф. Нікітіної, О. Пешковського, О. Потебні, Л. Ставицької, С. Суворова, О. Траченка, С. Форманової, Л. Шевченка та ін. Науковці визначають такі функції заголовків: номінативну, інформативну, експресивно-апелятивну, рекламну, графічно-розділяючу та ін.

У статті ми розглянемо біографічний роман В. Врублевської «Шарітка з Рунгу» про Ольгу Кобилянську, зокрема поетику його назви, що своєрідно екстрапольована на постать героїні твору.

Постаті діячів української культури цікавили й цікавлять сучасних дослідників, письменників та літературознавців, значна частина діячів української культури репрезентована в біографічній прозі ХХ ст. У працях вітчизняних та зарубіжних дослідників ХХ ст. О. Галича, Б. Мельничука, Л. Мороз, А. Степанової, І. Ходорківського розглядається жанрова специфіка біографії, співвідношення біографії/автобіографії, аналізуються особливості біографічного письма, досліджуються окремі твори цього жанру. Усвідомлення величчя своєї нації неможливе без осягнення ролі знакових постатей України. Як слушно зауважує О.Галич, «художня біографія останнього десятиліття живе, розвивається, освоює нові імена, переосмислює відомі постаті. І цим вона є цікавою для нащадків» [2, с.238]. Головним завданням тих, хто працював у жанрі біографії, є відтворення складної долі реального героя, розкриття невідомих фактів із його життя.

Біографічна проза ХХ ст. представлена творами С. Васильченка, П. Загребельного, О. Іваненко, Р. Іваничука, О. Левицького, Н. Рибак, Л. Смілянського та інших. Теоретичну основу щодо осмислення жанрової специфіки біографічної літератури становлять праці таких літературознавців, як М. Бахтін («Естетика словесного творчеств»), М. Жулинський («Роздуми над українською прозою 60 - 80-х років»), М. Ільницький («Від покоління до покоління»), Б. Мельничук («Випробування істиною. Проблеми історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення)»), І. Ходорківський («Образ митця: огляд історико-біографічних творів про письменників») та ін.

Посилення уваги письменників до біографічних жанрів пояснюється, у першу чергу, прагненням переосмислити погляд на життя певної конкретно-історичної особи, створити свій власний, індивідуально-авторський образ.

Герої біографічного твору - це видатні діячі української культури: письменники, поети, актори, композитори, співаки. До постаті Ольги Кобилянської зверталось багато українських письменників. Перші художні твори про буковинську письменницю належали Христі Алчевській, її палкій шанувальниці та подрузі. Її вірші «До Кобилянської» (1908), «Привиди війни (Посвята О. Кобилянській)», «Воліла б я тихо прилинуть...» і «До Ольги Кобилянської» сповнені почуттям поваги та уславлення високих громадянських чеснот письменниці, сконцентрованих у фразі: «Найкраща в нації дочка» [9, с.1]. У поезії «Привиди війни» Алчевська передає емоційний стан своєї героїні рядками:

Кривавий біль ти в серці маєш
І сльози рониш, і мовчиш,
А драма тяжкая витає

Над тим жалем, що ним гориш... [13, с.1]. Більшість творів, присвячених Ользі Кобилянській, були написані у 20-ті роки ХХ століття, коли відзначалося 40-річчя її літературної діяльності. Серед них вірші О. Стефановича, О. Олесь, А. Туринської та ін. У поезії «О. Кобилянській» (1927) О. Стефанович стверджує: «...де б не лягла стежа» письменниці, в душі її «Краса і Україна - як двоєдина зоря» [15, с.8]; він називає її - «Духу світлого Царівна» [15, с.8]. Агата Туринська у вірші «Ользі Кобилянській» виділяє її здатність «вбивати зло й народжувати світлий дух титанів» [6, с.12]. О. Олесь у творі «О. Кобилянській» порівнює письменницю з квіткою - «Ви генціаною ніваліс в пустелі білій розцвіли» [12, с.187]. *Gentiana nivalis* - це латинська назва альпійського виду едельвейсу, шарітки, як її називають на Буковині.

Чимало віршів було присвячено О. Кобилянській і в наступні роки, зокрема твори Уляни Кравченко, Павла Тичини, Володимира Сосюри, Андрія Малишка. Володимир Лучук у поезії «Мандри Ольги Кобилянської в буковий ліс» (1963) підкреслює, якою «наївною» була письменниця, «шукаючи в чужинських нетрях слів», підтримує її бажання писати рідною мовою.

З творів, присвячених Ользі Кобилянській, окрему групу становлять проза та драматургія. П'єса Василя Вовкуна «Поранкова душа» (1988), лірична драма Ярослава Яроша «Безкорисливий лілії цвіт» (1991), а також драма Світлани Новицької «Я розчинилася в тобі», яка була поставлена в театрі наприкінці ХХ ст. У прозі образ Ольги Кобилянської епізодичний: у творах про Леся Українку - у повістях «Ломикамін» (1962) О. Дейча, «Дочка Прометея» (1966) М.Олійника, «Велет розпалює ватру» (1967) К. Граната та в кіноповісті «Іду до тебе» (1970) І. Драча. Серед прозових творів варто згадати і книгу Бориса Гончаренка «Гості буковинської орлиці» (1964), що складається з п'яти оповідань, у яких дійовими особами є Леся Українка, Володимир Короленко, Михайло Коцюбинський та інші діячі, а також «Над Черемошем» (1989) та «Біла лілія» (1991) Федора Погребенника. У першому оповіданні йдеться про стосунки Ольги Кобилянської з Іваном Трушем, у другому - з Василем Стефаником. Новела Михайла Івасюка «Вікна», в основі якої спогади автора про зустріч з Ольгою Кобилянською в 30-ті роки, стала розділом його роману «Вирок» (1977). Великих прозових полотен про Ольгу Кобилянську поки що обмаль. Цікавими є повість «Гой злетіла горлиця»

(1959) Дмитра Косарика та роман «Кобилянська» (1983) Ельпидефора Панчука, які доносять до читача, як пише Б.Мельничук, «багато неповторних рис живої письменниці» [9, с.1], але тяжіють більше до науково-документальних праць.

Назва роману В.Врублевської «Шарітка з Рунгу» інтригує читача своєю незвичністю і, на перший погляд, незрозумілістю. Шарітка - це народна назва квітки едельвейсу, яка росте на південному схилі гори Рунг у Південній Буковині. За легендою, шарітка приносила кожному, хто її знайшов, велике щастя. Одного разу Ольга Кобилянська знайшла на Рунгу дві шарітки, оправила їх у рамці, повісила на стіні й зберігала до кінця своїх днів. Але щасливою так і не була. Я ніколи не була щаслива. Найкращі хвилини були в мене, коли я писала і закінчувала мої твори» [1, с. 437-438].

Поетика заголовка є обов'язковим компонентом у складі художнього твору. Він знайомить із текстом твору, подає його зміст і форму, увиразнює втілення його ідеї, тому дуже часто, щоб зацікавити читача, письменники звертаються до незвичайних, символічних назв, виносячи на обкладинку книги оригінальну інтригуючу назву, наприклад, «Веселий мудрець» Б. Левіна (про Івана Котляревського), «Одержима», «Дочка Прометея» М. Олійника (про Лесю Українку).

За словами Е. Джанджакової, «заголовок - це категорія поетики» [3, с.208]. Н. Кожина підкреслює, що «заголовок як поріг стоїть між зовнішнім світом і простором художнього твору і першим бере на себе основне навантаження в подоланні цієї межі» [5, с.167]. Небезпідставні слова А. Нямцу про титул, який часто «виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер переосмислення» [11, с.79].

Заголовок може бути пов'язаний із центральним персонажем твору, може окреслювати тему чи проблему, вирізняти провідний мотив тощо, але, оскільки заголовок насамперед виступає іменем тексту, то, за специфікою власної назви, він тяжіє до якомога конкретнішого відтворення сутності означуваного ним об'єкта, іншими словами, «ім'я об'єкта - це виражений об'єкт», - як влучно висловився О. Лосев [8, с.47]. Наприклад, ім'я головного героя наявне в таких заголовках: «Іду за Сковородою» В. Стадниченка, «Андрій Малишко» А. Костенко, «Михайло Коцюбинський» Л. Смілянського. Щоб підкреслити поетичність оповіді, письменники використовують також метафоричні та епітетальні назви: «Велет розпалює ватру» К. Граната (про Лесю Українку), «Неодцвітаюча весно моя» С. Тельнюка (про Павла Тичину), «Скарбами землі зігрітий» В. Губарця та І. Падалки (про Павла Тютковського). Н. Кожина зазначає, що «у великих формах, таких, як роман, заголовне слово або словосполучення не відразу вплітається в канву твору, а з'являється в сюжетно-кульмінаційних точках літературного тексту» [5, с.9]. Із цих позицій ми й будемо розглядати обрану для статті тему.

Роман В. Врублевської «Шарітка з Рунгу» викликав неоднозначну оцінку в працях сучасних літературознавців, які в рецензіях та відгуках звернули увагу на різні аспекти роману. Так, Р. Горак у рецензії писав, що українська література «збагатилась інтелектуальною і філософською прозою, новим біографічним

романом, побудованим на іншій основі, ніж досі» [9, с.1]. Б. Мельничук вважає вразливим місцем книги фактологічні неточності й похибки, а також лексичні помилки: « мене верне від їхньої брехні », « стрічок роману », « при обняв », « лишити честі », « Боже збав », «медицинські теми », « глохнуть » тощо, написання « Путної » замість «Путни », « Вахнянін » замість « Вахнянин » та ін. [9, с.1]. У рецензії Лади Москалець « Ольга Кобилянська: майже вікторіанська історія » зазначається, що « Валерія Врублевська повертає Ольгу Кобилянську читачеві - не як фігуру з літературного Олімпу, а як дівчину з крихітного містечка на Буковині, що переймається хлопцями, танцями, прогулянками, родинними суперечками і читанням » [10, с.1].

Роман складається з шести частин, кожна з яких має свою назву: «Доля», « Поранкова душа », « Шарітка з Рунгу », « *Tempi passati* », «Царівна», «Заклучні акорди». У першій, «Доля », В.Врублевська розповідає про сім'ю Кобилянських та дитинство Ольги. У цій частині авторка вперше подає психологічну характеристику героїні: « Ольга мала свої переконання, і вміла їх відстоювати. Вже тоді визрівали в ній ніжність і сміливість, мрійливість і пристрастність, розважливість і відчайдушність. Вона могла роздратуватися з найменшого приводу, була гнівлива і в тому гніві часом жорстока. Іноді нападали на неї хвилини щирої ніжності, особливо до матері. Брати і сестри не завжди розуміли її і навіть побоювалися таких перепадів у її настрої » [1, с.17-18]. Назва частини пов'язана з образом Долі, який епізодично з'являється на її сторінках: «І зачула Доля гіркий плач молоденького хлопця. Зачула і затимила собі. І її затимила собі. Її, яка сиділа в тій самій хвилі між килимом зеленого листя і, мов гадюка з невидимою короною на малій чорній голівці, застановлялася над ним і своїм учинком...» [1, с.24]. « - Хочу бути ціллю для себе. Можливо, я помиляюсь, можливо, жіноча самостійність і не є такою привабливою, як мені видається. Буде добрим цей шлях чи ні - нема різниці, я мушу ним іти. - Мусите! Хто ж вас примушує? - Доля! - вигукнула, відбігши від Євгена (Озаркевича), Ольга » [1, с.86]. Образ Долі розкривається за допомогою натяків та асоціацій, які наштовхують на роздуми про призначення, майбутню письменницьку долю героїні роману.

Друга частина роману - «Поранкова душа» - охоплює події життя Ольги Кобилянської 1881 - 1883 рр., тобто юність дівчини: « Їй було вісімнадцять років, вона вся була зіткана з власних думок і надій. Ще ніколи світ так не звужувався: тільки власна доля і душа цікавили її, тільки про них вона хотіла говорити з іншими. Душа і серце надіялися, що вона вийде заміж за коханого хлопця, мозок не давав забути реальності - мрії в'янули... » [1, с.88-89]. Назва частини сповнена ліризмом, відображає юність та мрійливість майбутньої письменниці. Епітет «поранкова» зорієнтовує на такі риси Ольги Кобилянської, як ніжність та свіжість думок, почуттів, переживань. Заголовок має психологічний підтекст, символічну суть. « *Die Morgenseele* » - так німецькою мовою звучить « поранкова душа », і саме так у листах до Осипа Маковей називає себе героїня: « *Das ist meine Morgenseele* [це моя поранкова душа (нім.)] - і вона іде до Вас, не зачиняйтеся перед нею, пане Маковей, бо вона не зробить Вам нічого злого » [4, с.304].

Поранкова душа Ольги - це замріяна, поетична душа письменниці, яка дуже тонко розуміє красу й мистецтво.

Третя частина зберігає назву самого роману - «Шарітка з Рунгу». Саме в ній розповідається, як Ольга знайшла дві шарітки на горі Рунг. «Шарітка з Рунгу» - це метафорична назва, співвіднесена з образом письменниці. О. Потебня вважав, що « метафора - то стрибок від образу до значення. Вона прагне до розгортання в тексті » [14, с.187]. Саме з образом шарітки, квітки, яка обов'язково має принести щастя тому, хто її знайде, пов'язаний образ головної героїні роману. Врублевська продовжує образ-метафору з поезії Олександра Олеся « О.Кобилянській »: « Ви генціаною ніваліс в пустелі білій розцвіли » [12, с.187]. Образ квітки має символічне значення. Це вказівка на тісний зв'язок із природою, цей образ асоціативно пов'язаний із чистою, світлою дівочою душею та прагненням відшукати щастя й кохання на все життя. Але доля розпорядилася по-іншому. Попри всі намагання і прагнення, Ольга Кобилянська не була щасливою повною мірою. Невпевненість у собі, нерозділене кохання та життєві негаразди прирекли письменницю на вічне служіння літературі. Її мріям так і не довелося здійснитися: « Вона знала - мрії не завжди сповнюються: вона так і не побачила море; сердечні рани загоюються, але не перестають боліти, - ніколи не забувала вона своє кохання. І що все минає... » [1, с.510].

Четверта частина має назву « *Tempi passati* » (з лат. «минулий час»). Назва зорієнтована на зміст частини, у якій розкриваються душевні переживання Ольги Юліанівни, яка сумує, згадуючи події, що минули, друзів, які роз'їхались по світу, залишивши її одну. Вона з гіркотою розуміє, що минула найкраща пора - молодість. « Їй не треба нічого, тільки трохи любові. Вона не довго триватиме - кілька днів, поки думки добіжать кінця і стануть *tempi passati* - минулими часами » [1, с.285].

У п'ятій частині роману розповідається про кохання Ольги Кобилянської до Осипа Маковея. Назва частини повторює назву автобіографічної повісті Ольги Кобилянської « Царівна ». Образ царівни в цій частині полівалентний. З одного боку, це алюзія на образ Наталки з повісті « Царівна » О. Кобилянської, з іншого - це образ письменниці, царівни української літератури. В історії її кохання багато недомовленостей та неточностей, тому В. Врублевська дає змогу читачеві домислити та дійти істини самостійно.

Останні роки життя героїні складають зміст « Заклучних акордів » -шостої частини роману. Назва цієї частини асоціюється з музикою, творчим доробком Ольги Юліанівни. У кінці роману авторка робить висновок: короткими, як заклучні акорди клавіш фортепіано, але вираженими реченнями В.Врублевська підсумовує: «...Обличчя Ольги закам'яніло... Життя скінчилося. Починалось безсмертя... Вона його заслужила » [1, с.510].

Валерія Врублевська більш ніж на п'ятистах сторінках оповідає про родину Кобилянських. Персонажами роману є видатні люди, життєвий шлях яких перетнувся з родиною Кобилянських. Авторка використовує багато побутових подробиць у зображенні господарства, фінансових проблем, фізичних недуг родини

Кобилянських. У романі цитуються записи з щоденників Ольги Кобилянської, листи, газетні статті.

Валерія Врублевська є не лише видатною майстринею біографічного жанру, а й досвідченим психологом. У своєму творі вона використовує психологічні засоби, за допомогою яких глибоко розкривається образ героїні роману: психологічні портрети, внутрішні монологи, психологізовані пейзажі, сновидіння, ретроспекції. Роман В.Врублевської «Шарітка з Рунгу» - це художня картина життя і творчості видатної української письменниці, що переконливо засвідчує незаперечний письменницький талант авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Врублевська В. Шарітка з Рунгу: Біографічний роман про Ольгу Кобилянську / Валерія Врублевська. - К.: ВЦ «Академія», 2007. - 512с.
2. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. Монографія / О.А.Галич - Луганськ: Знання, 2001, - 246 с.
3. Джанджакова Е. О поэтике заглавий / Е.Джанджакова // Лингвистика и поэтика. - М., 1979. - 384 с.
4. Кобилянська О. Ю. Твори: У 5 т. / Упор. Ф. Погребенник / Ольга Кобилянська. - Київ: Держ. вид-во худ. літератури, 1963. - Т. 5. - 768 с.
5. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н. Кожина // Проблемы структурной лингвистики: Сб. научн. трудов. - М., 1988. - С. 170.
6. Краєзнавчі ресурси ЦРБ - етнокультурне розмаїття (з досвіду роботи Глибоцької ЦРБ). - Чернівці: ЧОУНБ ім. М.Івасюка, 2009. - 32 с.
7. Ламзина А. Заглавие / А.Ламзина //Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под редакцией Л.В.Чернец.-М.: Высшая школа, 1997.- 337 с.
8. Лосев А. Философия имени / Лосев А. // Из ранних произведений. - М., 1990. - 686с.
9. Мельничук Б. Над сторінками художніх творів про Ольгу Кобилянську // [http:// gazeta-bukovyna.cv.ua](http://gazeta-bukovyna.cv.ua)
10. Москалець Лада. Ольга Кобилянська: майже вікторіанська історія // [http:// sumko.com](http://sumko.com)
11. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А.Нямцу. - Черновцы, 1999. - 310с.
12. Олесь О. Все навколо зеленіє: Вірші / Олександр Олесь. - К.: Веселка, 1990. - 318 с.
13. Ольга Кобилянська: Альманах у пам'ятку її сорокалітньої письменницької діяльності (1887-1927) / Зладив Л.Когут / Ольга Кобилянська. - Чернівці: Накл. ювілейн. Комітету в Чернівцях, 1928. - 452 с.
14. Потебня О. Естетика й поетика слова / О.Потебня. - К.: Мистецтво, 1985. - 302 с.
15. Стефанович О. Зібрані твори / Упор. Б. Бойчук / Олекса Стефанович. - Торонто: Євшан-зілля, 1975. - 304 с.

ПРО ОСОБЛИВОСТІ ПОЛЬСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ГОГОЛЯ

Статтю присвячено аналізу історії формування творчого профілю Гоголя в польській літературній критиці та літературознавстві від його витоків до сьогодення. Аналізуються судження й оцінки католицької критики початку ХХ століття щодо Гоголя та їх вплив на розвиток сучасного польського гоголезнавства. Виділяються чинники, що обмежували популярність Гоголя в польській літературній культурі. Творчість і особистість М. Гоголя розглядається як проблема польської гуманістики.

Ключові слова: католицька критика, польське гоголезнавство, критична рецепція, канонічний образ письменника.

Статья посвящена анализу истории формирования творческого профиля Гоголя в польской литературной критике и литературоведении от его истоков до современности. Анализируется точка зрения и оценка Гоголя в католической критике начала ХХ века и их влияние на развитие современного гоголеведения. Выделяются факторы, ограничивающие популярность Гоголя в польской литературной культуре. Творчество и личность Н. В. Гоголя рассматривается как проблема польской гуманитаристики.

Ключевые слова: католическая критика, польское гоголеведение, критическая рецепция, канонический образ писателя

About the features the Polish reception of Gogol. The article is devoted to the analyses the history of Polish Gogol in the literary critique and Polish Gogol studies from its sources to contemporaneity. The opinion and estimations of catholic critique about Gogol and its influence to the development of contemporary Gogol studies are analyzed. The factors, which limited Gogol 's popularity in Polish literary culture, are distinguished Gogol 's creative work and is examined as a problem of Polish humanitarian studies.

Key words: catholic critique, Polish Gogol studies, critique's reception, canonical image of writer.

Сучасне українське літературознавство проблему «Гоголь і Польща», «Гоголь і польська література» вважає масштабним питанням і навіть гуманітарною проблемою [2, 174]. У польському літературознавстві після 1989 року сталося вивільнення від ідеологічних канонів, поступове налаштування на цілісну рецепцію літературної культури сусідніх народів. Спостерігається пожвавлення дослідницького інтересу до Гоголя. Аналізуючи видання останніх років, можна констатувати, що в Польщі відбувається становлення «польського Гоголя», оскільки він як проблема увійшов до сфери інтересів читача, критики, теоретиків й істориків літератури.

Вивчення польського сприйняття Гоголя пов'язане із питанням про включення його в діалог української, польської і російської культур. Метою статті є окреслення тенденцій розвитку польського пізнання Гоголя. Для дослідження обрано публікації останнього десятиліття як найбільш актуальні й цікаві новими підходами до вивчення гоголівського дискурсу.

Слід зазначити, що сприйняття творчості Гоголя в польській критиці й літературознавстві - ще мало розроблена тема. Деякі дослідження польських авторів, присвячені рецепції Гоголя в Польщі, маловідомі у вітчизняному літературознавстві й досить давно опубліковані (1950-ті - Пьотра Гжегорчика [6], 1960-ті - Телесфора Позняка [11], 1970-ті роки - Францишка Селицького [13; 14]). Духовно-релігійні пошуки письменника стали предметом уваги Анни Костьолек [7; 8] і Гжегожа Пшебінди [12]. Важливим кроком стало вивчення поетики й рецептивної історії повісті "Тарас Бульба" (Аліція Володзко-Буткевіч [18]). Останнім часом до вивчення спроби нового прочитання творчості Гоголя в польській культурі долучаються вітчизняні гоголезнавці: Павло Михед [2; 3], Ярослав Поліщук [4].

Незважаючи на те, що стаття присвячена аналізу робіт останнього десятиліття, звернення до перших оцінок творчості Гоголя є суттєвим для розуміння специфіки польської літературної критики про Гоголя, а також дозволяє простежити виникнення основних тенденцій формування образу польського Гоголя. Як слушно зауважує сучасна російська дослідниця О. Дмитрієва, ціла парадигма тлумачень Гоголя має також і синтагматичний вимір, бо присутня вже у відгуках про Гоголя його сучасників, а «більша частина того, що було ніби заново відкрито в Гоголі на початку XX ст., насправді вже було зазначено або хоча б <...> згадано у XIX ст.» [1].

Завдання цієї статті полягає у тому, щоб окреслити окремі аспекти в розвитку польського гоголезнавства, аналізуючи критичні й літературознавчі праці, спробувати з'ясувати механізм становлення гоголівського образу, появи саме польського Гоголя.

Автор великої новітньої монографії, присвяченої Гоголю («Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz)»), Міхал Оклот, в ювілейному есе зазначає, що письменник завжди був феноменом досить проблемним [9], і дотепер поляки його мало розуміють [10]. Дослідник мав на увазі перш за все поетику його творів. Це має свої історичні причини: входження творчості Гоголя в польську культуру

відбувалося в атмосфері, коли критикою й читацьким середовищем штучно створювалися обмеження для окремих творів російської / української літератури й певних авторів, які вважалися антипольськими. З іншого боку, імперська цензура в Австро-Угорщині й Росії забороняла вистави Гоголя як такі, що компрометували монархії [16, 98-99].

Як найбільш антипольський твір сприймалася повість «Тарас Бульба», що після єдиного виходу польською мовою в 1850 році не перевидавалася понад 150 років саме з політичних міркувань. У школах Російської імперії на польських територіях не могло існувати польськомовного перекладу, обов'язковий «шкільний» Гоголь як імперський письменник був дуже непопулярний. Тому гоголівські ювілеї 1902 і 1909 років бойкотувалися молоддю як русифікаційні заходи [17, с. 152]. Пропагований царською освітянською владою Гоголь існував у переказах, скороченнях, виданнях для масового читача [17, с. 150].

У період між двома світовими війнами негативною була оцінка повісті з боку представників католицької церкви. У відомому бібліотечному poradнику для пересічного читача ксьондза М. Пірожинського «Що читати?» (1932) автор підкреслював неприязність автора «Тараса Бульби» до поляків [14, с. 67]. У 1936 р. із цензурних причин був конфіскований наклад нового перекладу повісті як такої, що ображає славу й гідність польського народу [17, с. 152].

Подібні методи застосовувалися й комуністичною владою. Повість характеризували як «антишляхетську, не антипольську» [17, с. 169], але в повоєнній Польщі, як зазначає історик перекладу «Тараса Бульби», табу на видання твору польською мовою існувало згідно з цензурною політикою в ПНР, яка забороняла публікацію будь-яких творів, що могли б зашкодити традиціям польсько-російської дружби [17, с. 160]. Роки політичної необхідності прочитання Гоголя минули, але твір не згадано навіть у виданій у Варшаві 1995 року енциклопедії, хоча цензурних обмежень на той час уже не існувало [17, с. 154].

Новою сторінкою в польському гоголезнавстві вважаємо видання в 2002 році повісті з великою післямовою Януша Тазбіра, у якій окреслено суспільну рецепцію твору від початків до сьогодення [17]. З'явилися умови для того, щоб заповнити білі плями в польській історії прочитання творчості Гоголя. Історик політичної думки Гжегож Пшебінда зазначає як наслідок появи нового видання явище зростання популярності Гоголя на нелітературному рівні та наполягає на значущості повісті для вирішення фундаментальних московсько-київських, російсько-українських питань, які є ключовими для цілої історії Східної Європи другої половини ХХ століття [21, с. 34].

Подальша історія рецепції «Тараса Бульби» містить цілий ряд моментів, цікавих з погляду політики, зокрема культурної. Політичну функцію мала інсценізація повісті російським режисером В. Бортком, що була потрактована як чергове згвалтування Гоголя в очах поляків. Як пише дослідник М. Оклот, дебати з приводу політичного й історичного контекстів утверджують твір у масовій свідомості як «антипольський, антисемітський і антисенкевичський» [10], а естетична цінність тексту щезає.

Наявні й академічні фактори уповільненої рецепції Гоголя, зокрема недоступність або забороненість фактичного матеріалу. На сьогодні джерельна база значно збільшилася. Так, славетний польський русист Францишек Селицький, який розпочав студії над Гоголем у 50-ті роки минулого століття, у «Щоденнику русиста» згадує про роботу з джерелами в бібліотеці імені Салтикова-Щедріна в Ленінграді в 1955 році: «Я знайшов досить цікаві матеріали про Гоголя і його стосунки із польськими воскресенцями (чернечий орден, що діяв у середовищі польських емігрантів -І.Р.), але що ж, коли цього не використати» [15, с. 117]. Вперше інформація про контакти Гоголя із воскресенцями з'явилася в есе католицького критика Р. М. Блюта у 1925 році, а її наукова рецепція - лише в 2003 [7].

Підбиваючи ускладнені стосунки поляків і Гоголя, Ф. Селицький виділяє чинники, що обмежували популярність класика як у середовищі радикальної молоді, так і серед консервативних католицьких публіцистів від самого початку знайомства з його творчістю [16, с. 98]. Найвиразнішими називає, по-перше, негативний образ поляків у «Тарасі Бульбі», по-друге, «своєрідне, містично забарвлене месіанство Гоголя, пов'язане з його ставленням до самодержавства і православ'я» [16, с. 97], представлене у «Вибраних місцях...» і ліричних відступах у «Мертвих душах», втретє, на його думку, найбільше шкодили популяризації творчості письменника дії царської освітянської влади, що сприймалися як один із проявів політики русифікації [16, с. 98].

У цьому контексті вмотивованим виглядає той факт, що знайомство із творами польської критики і гоголезнавства у вітчизняному літературознавстві тільки починається. Перше знайомство польського читача з Гоголем відбулося без посередництва західноєвропейської критики. Інформація надходила, як зазначає історик Ф. Щеліцький, від студентів, які навчалися в Росії, та офіцерів і літераторів, що жили в Петербурзі. Переклади творів Гоголя в польських літературних журналах часом випереджували німецькі й французькі [16, с. 95]. Гоголь був досить популярний передусім як автор «Ревізора», що розійшовся на крилаті вислови. У період 1843 - 1913 рр. світ побачило 35 видань Гоголя польською мовою [16, с. 98].

Образ Гоголя, створений тогочасною критикою, мало чим відрізнявся від образів, створених у Росії. Це був Гоголь-сатирик (Антоній Марчінковський, «Про гумор», 1846) [6, с. 82] та Гоголь-реаліст (Міхал Грабовський, лист до Пантелеймона Куліша, 1843) [6, с. 76]. Такі образи письменника залишалися загальноприйнятими до 1880-х років, коли критика звернулася до проблеми еволюції поглядів Гоголя. Маріан Здеховський в есе «Шевченко і Гоголь» (1888) виводить образ Гоголя-месії, якому бракувало чітко висловлених філософських поглядів [16, с. 114], як це намагалися робити інші слов'янські пророки: З. Красинський, А. Міцкевич, Ю. Словацький. В очах критика Гоголь багато програє Міцкевичу, який був «велетом духу» [16, с. 114], натомість Гоголь може претендувати лише на роль «відірваного від світу монаха» [16, с. 114]. Дається взнаки "інакшість" Гоголя для польської культури, що унеможлиблює його першість у польській літературній свідомості.

Популярний образ Гоголя на деякий час втратив свою силу під час ювілеїв 1902 і 1909 років, коли зіграли свою роль національні гасла: «Дайте нам вчити нашого Міцкевича, відзначимо вашого Гоголя!» [16, с. 117]. У міжвоєнній Польщі, зокрема в 1929 р., з'явилося есе католицького критика-русиста Р. Блюта «Трагікомедія снобізму в житті й творчості М. Гоголя», в якому «кола» від запропонованих нових тем розходяться в польському гоголезнавстві дотепер. Тоді й сталося вироблення питомо польського погляду на творчість і життя митця. Власний польський профіль Миколи Гоголя був репрезентований у межах загальної проблеми визначення ставлення Гоголя до католицизму. Історична розвідка представляла атмосферу 1836 року в Росії, коли відбулися одразу три знаменні протести, що викликали в суспільстві моральні потрясіння. Ними стали прем'єра «Ревізора», вихід першого «Філософічного листа» П. Чаадаєва, у якому автор порушує питання про те, що Росія залишилася відрізаною від цілої Європи й католицького костюлу - «життєдайної Божої думки» [5, с. 204], а також втеча з Москви молодого професора університету й поета Володимира Печоріна [5, с. 204], який засуджував моральну атмосферу російського суспільства, за кордоном прийняв католицизм і став ченцем. Критик вважає «Ревізора» вершинним досягненням Гоголя, а в протестному контексті - найсильнішим протестом «не зі свідомого наміру автора, але силою власне інтуїтивно вгаданої правди» [5, с. 204]. Усі троє, на думку критика, гостро відчували необхідність змін моральної ситуації в країні, Печорин і Чаадаєв - шляхом католізації Росії, Гоголь - за допомогою «християнського гумору» [5, с. 199], який дуже близький християнському трагізму, оскільки допомагає звільненню людини від гріхів і підлості. Комізм Гоголя, за Р. Блютом, відрізняється від класичного трагізму зниженням морального рівня: якщо трагізм охоплює сферу високого, комізм зосереджується на низькому - на межі «небуття й самої дійсності» [5, с. 200]. Комедія завжди може бути вступом до зіткнення з дійсністю, на цьому рівні розвивається й трагедія. Тому «Ревізор», на думку критика, - європейська «трагікомедія провінціального снобізму» [5, с. 199]. Р. Блют перший вказав на закордонні контакти Гоголя з католицизмом і поляками, які марно сподівалися переконати його прийняти католицизм.

Тему ідейних і моральних пошуків Гоголя, у тому числі в царині впливу воскресенців на письменника, продовжила вивчати А. Костьолек [7, с. 8]. Польський Гоголь у сьогоднішній рецепції - «співак з-над дніпрові сторони» [10], як назвав його в сонеті воскресенець Кайсевич, який убачав у Гоголі пророка, ініціатора української літератури.

Пояснення життєвої і творчої трагедії Гоголя знаходимо в дослідженні М. Оклота, який головним зусиллям митця в художньо-біографічному конструюванні вважає спробу створити образ преображення, нагадуючи, що «Преображення господнє» Рафаеля завжди супроводжувало письменника [10]. У творчості це завдання реалізувати не вдалося, життєвий текст ніби навмисно закінчується намаганням вхопити драбину Якова. Г.Пшебінда також характеризує зусилля Гоголя як «не літературні» в прагненні знайти небеса на землі [12].

Сучасне польське гоголезнавство звертається до інтерпретації творчого профілю Гоголя в есеїстиці російських письменників початку ХХ століття (І. Анненського, А. Белого, О. Блока, В. Брюсова, Д. Мережковського, В. Набокова, О. Ремізова і В. Розанова). Цей підхід набув розвитку в дослідженнях М. Оклота [9; 10] та Гж. Пшебінди [12].

М. Оклот у ювілейних арабесках нагадує, що читачі різного рівня, які вбачали у Гоголі сатирика, реаліста, можуть трактувати його творчість як фарс, тоді як Гоголь писав для когось зовсім іншого - «читача творчого, обдарованого уявою й особливим художнім натхненням» [10]. Такого творчого читача дослідник знаходить в історії польського сприйняття Гоголя. Юліуш Словацький назвав художню прозу Гоголя «вивернутим наспід килимком» [10], у якому нитки, що вилазять, - метафора конкретних образів, за якими ховається правдивий світ. Принципово важливим уявляється те, що в літературі ХХ століття таким світобаченням, на думку М. Оклота, вирізняється творчість «найзагадковішого» польського письменника Вітольда Гомбровича.

Виявляючи особливе зацікавлення вивченням релігійно-моральної основи творчості Гоголя, польська наука вбачає в ній важливий чинник формування російської релігійно-філософської думки, чим розширює коло проблематики сучасного гоголезнавства. Так, Гж. Пшебінда є автором історичних розвідок, присвячених Гоголю і Чаадаєву, проблемі Бога й людини в творчості Гоголя.

Подальший аналіз сформульованих проблем неможливий без вивчення окремих аспектів розглянутої теми. Важливими напрямками вивчення польської історичної рецепції творчості Гоголя є образ митця у відгуках сучасників Гоголя - польських письменників З. Красинського, А. Міцкевича, Ю. Словацького. Продуктивними можуть виявитися порівняльно-історичні дослідження впливів російської есеїстичної критики початку ХХ століття на польське гоголезнавство, вивчення наслідків вибіркового знайомства польського читача з Гоголем. Погляд на Гоголя з боку іншої літературної і філософської традиції, передусім польської, ще довго залишатиметься продуктивним.

Аналізуючи різні погляди на літературну постать Гоголя, переконуємося, що загальна думка, яка склалася в польському літературознавстві, полягає в тому, що Гоголь був людиною «межі культур» [18, с. 174]. Через те звертання до його творчості й особистості завжди пов'язане з широкою розмовою на тему українсько-російського, українсько-польського, польсько-російського міжкультурного діалогу. Подолання певних стереотипів сприйняття образу й творчості письменника сприятиме подоланню стереотипів в українсько-російсько-польських взаєминах. Головне, як попереджала М. Оклот, щоб при цьому не втратився головний предмет дискусій - Гоголь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитриева Е. Н. В. Гоголь: палимпсест стилей / палимпсест толкований // НЛЮ. - 2010. - №104. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу до статті: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/dm9-pr.html>.
2. Михед П. В. Микола Гоголь і Велика польська еміграція (проблеми вивчення) // Нові Гоголезнавчі студії. - Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. - Вип. 5 (16). - С. 174 - 183.
3. Михед П. В. Гоголь і поляки (деякі аспекти дослідження) // Слово і Час. - 2008. - № 5. - С. 3 - 11.
4. Поліщук Я. О. Палимпсест Гоголя // Слово і час. - 2007. - №10. - С. 3-19.
5. Bluth R.M. Tragikomedia snobizmu w zyciu i tworczości Gogola// Rafał Marceł Bluth. Pisma literackie. - Krakow: Znak, 1987. - S. 189 - 210.
6. Grzegorzczak P. Gogol w opinii polskiej // Przegląd humanistyczny. - 1959. -Nr 6/15. - S. 69 - 88.
7. Kosciółek A. Mikołaj Gogol i zmartwychwstancy// Slavia Orientalis. - 2003. - Nr 1. - S. 27 - 34.
8. Kosciółek A. Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi. O ideowych poszukiwaniach Mikołaja Gogola. - Toruń, 2004. - 180s.
9. Okłot M. Widziałem ja śpiewaka od Dnieprowej strony. - Tygodnik powszechny. - Nr 18 (3121). - 3 maja 2009. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу до статті: http://tygodnik.onet.pl/33,0,25986,widzialem_ja_spiewaka_od_dnieprowej_strony,artykul.html
10. Okłot M. Postscriptum: kłopoty z „Tarasem Bulbą”// Tygodnik powszechny. - Nr 18 (3121). - 3 maja 2009. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу до статті: http://tygodnik.onet.pl/33,0,25988,postscriptum_klopoty_z8222tarasem_bulba8221,artykul.html
11. Pozniak T. Sztuki Mikołaja Gogola w Polsce u schyłku wieku XIX i na początku XX // Slavia Orientalis. - 1969. - Nr 1. - S.25 - 38.
12. Przebinda G. Ukraińskie zaklęcia Gogola// Rzeczpospolita. - 2002. - 6-7 kwietnia. -Nr 81. - S.27 - 34.
13. Sielicki F. Aspekty religijne w recepcji Gogola, Turgeniewa i Dostojewskiego w Polsce międzywojennej // Chrzescijanski wschod a kultura polska. - Lublin, 1989. - S. 301 - 315.
14. Sielicki F. Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej. Wrocław, 1985. - S. 597.
15. Sielicki F. Pamiętnik rusycysty (1947-1994). - Wrocław, 1997. - S.168.
16. Sielicki F. Mikołaj Gogol // Pisarze i krytycy/ red. B. Galster. - Wrocław, 1975. - S. 97 - 118.
17. Tazbir J. Posłowie // Taras Bulba. - Warszawa, 2002. - S. 145 - 169.
18. Wołodzko-Butkiewicz A. Czytając Gogola. "Taras Bulba" w przekładzie Aleksandra Ziemińskiego // Recepcja, transfer, przekład / pod redakcją naukową Jana Kozbiała. Warszawa, 2004. - Tom 2. - S. 173 - 180.

ХУДОЖНІЙ СВІТ ДИТИНИ У ЗБІРЦІ ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА «МАНОК»

Стаття присвячена аналізу збірки оповідань «Манок» (1975) Ярослава Стельмаха в аспекті з'ясування проблемно-тематичного ракурсу творів, зокрема морально-етичної проблематики, особливостей художнього відображення внутрішнього світу дитини, розкриття її психології поведінки.

Ключові слова: світ дитини, психологія, дидактизм, діалог, самохарактеристика, образно-аніمالістична специфіка, морально-етична проблематика.

Статья посвящена анализу сборника рассказов «Манок» (1975) Ярослава Стельмаха в аспекте выяснения проблемно-тематического ракурса произведений, в частности морально-этической проблематики, особенностей художественного отражения внутреннего мира ребенка, раскрытие его психологии поведения.

Ключевые слова: мир ребенка, психология, дидактизм, диалог, самохарактеристика, образно-анималистическая специфика, морально-этическая проблематика.

The article is devoted the analysis of the collection of stories "Manok" (1975) by Yaroslav Stelmakh in terms of clarifying the problem-thematic perspective works, including moral and ethical issues, features artistic reflection of the child's inner world, the disclosure of his psychology of behavior.

Key words: the world of the child, psychology, didacticism, dialogue, the self-characteristic, is figurative-animalistic specificity, moral and ethical problematic.

День за днем «рікою спливає у вічність» [2, с. 769] покоління правдивих і чесних, совісних і відкритих, щирих і енергійних письменників. І щоразу якнайдалі в нашій пам'яті «посуваються назад» імена справжніх, талановитих прозаїків, які не так давно - у 60 - 80-ті роки ХХ століття - наповнювали (а дехто й зараз віртуозно продовжує це робити) скарбницю історії української писемності художніми площинами достойного гатунку.

«Забутість», «непрочитаність» текстів означеного вище періоду наштовхнула нас черговий раз апелювати до особистості, яка «впевнено увійшла в літературу» [6, с. 39], мала «свій голос - український» [9], ім'я якої по праву «вписане» в літопис вітчизняного літературного процесу й нерідко звучить поряд з такими брендами української літератури, як Віктор Близнець, Микола Вінграновський, Євген Гуцало, Ірина Жиленко, Всеволод Нестайко, Григорій Тютюнник. Це - Ярослав Стельмах, син відомого українського письменника, літописця села Михайла Стельмаха, який чесно трудився в літературі й залишив по собі «яскравий відсвіт величезної людської чарівності» [7]; «він з того покоління, яке змужніло й подорослішало, переживши підліткову ейфорію хрущовської «відлиги», сміливо ввійшло до нового життя. Щоб зробити його кращим, ніж досі» [8].

Уже десять років, як немає в мистецькому вимірі, у щоденному житті близьких і рідних Ярослава Стельмаха (помер він у 2001 році), але його текстами й сьогодні вряди-годи цікавляться сучасники, а вистави та фільми продовжують сцено- й тележиття. Проте час бере своє, і літературознавці не так часто, як, можливо, того хотілося б, апелюють до його постаті, його творчого доробку, зокрема прозового виміру для дітей і про дітей, особливо останнім часом.

Перебираючи критичний арсенал наукових студій, спогадів, коротеньких екскурсів-інтерв'ю, ми натрапили на розвідки Олексія Вертинського, Анатолія Гнатюка, Віктора Гриневича, Миколи Жулинського, Анатолія Костецького, Леоніда Куценка, Едуарда Митницького, Валентини Михайлюти, Анастасії Натяжної, Василя Неволова, Алли Підлужної (Бистрової), Юрія Петрашевича, Ліни Чабанівської-Сперкач, Володимира Яворівського, Людмили Бондар та ін., які залишили відверті спогади про одного із кращих сучасних драматургів.

Теплота, щирість, деяка навіть «інтимність» відчувається й у нещодавно побаченій світ книзі спогадів «HOMO FERIENS» (2011) Ірини Жиленко, яка з непідробною відвертістю, жіночою ніжністю згадує дорогих серцю людей, серед яких і «Славко Стельмах» [2, с. 751] (саме так авторка називає письменника).

Вартісними залишаються численні спогади в періодиці, на сайті Фонду Михайла і Ярослава Стельмахів (stelmakh.com.ua) дружини останнього - Людмили Вікторівни, яка, крім того, у 2004 році опублікувала цінну книгу мемуарів «Мій кіт за тобою скучив».

Молоді ж науковці нерідко предметом обговорення обирають драматичні горизонти, новаторські елементи Я. Стельмаха. Саме такий фундамент мають кандидатські дисертації Галини Дорош («Українська психологічна драма 70 - 80-х років XX століття», 2002), Людмили Бондар («Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX століття», 2007), Наталії Резніченко («Українська проза для дітей 60 - 80-х років XX століття (жанрово-стильові модифікації)», 2008). Остання ж, на відміну від двох попередніх, у контексті прозової палітри досліджуваної доби акцентує на тому, що науковці не поспішають оцінити належним чином скарбницю прози для дітей і про дітей автора «Митькозавра із Юрківки...», «Найкращого намету», «Вікентія Прерозумного»... Тому молода авторка доклала неабияких зусиль (що видно з її дослідження), аби її наукове зерно повнокровно репрезентувало постать Ярослава Стельмаха й у прозовому ракурсі.

Але, на жаль, вчитуючись у віднайдений критичний матеріал, ми не зустріли належної інформації про збірку веселих оповідань письменника для дітей і про дітей «Манок» (1975). Маємо лише поодинокі суто інформативні вкраплення, зокрема й у згаданій студії Н. Резніченко. Тому спробуємо якоюсь мірою заповнити цю прогалину, адже, за свідченням Ліни Чабанівської-Сперкач, спроби пера Стельмаха-молодшого для дітей і про дітей «... написані з такою любов'ю... <...>, з таким розумінням дитячої психології...» [5, с. 47].

Перш ніж перейти до аналізу обраної збірки оповідань письменника, відзначимо, що в естетичній палітрі 70 - 80-х років XX століття варто виділити особливу групу художніх творів для дітей і про дітей, де акцентується не стільки характер дитини як причина її поведінки, скільки замальовується певний тип поведінки, зумовлений віковими особливостями дитини, передається модель ситуації, а сюжет збудований таким чином, щоб маленький читач розумів сам усю недоречність такої поведінки. Інколи з цією метою до твору вводиться персонаж-

резонер, іноді сама ситуація, точніше спосіб її розгортання автором, підводить читача до необхідної думки. Яскравим прикладом сказаного вважаємо оповідання Ярослава Стельмаха, зібрані у збірці «Манок».

Героями книги є переважно діти молодшого шкільного віку. Збірка становить цикл творів, адже об'єднані вони не тільки жанрово, а й героями. Спільний персонаж - Сергій, якому в першому оповіданні було шість років, а в наступних він навчався вже в четвертому класі.

Перші оповідання («Манок», «Моє літо», «Оповідь про козу») створюють психологічний портрет дитини (що апробується зокрема в мовній панорамі творів - діалогах / монологів тощо), яку люблять батьки, дражнить старший на півтора роки брат і який переживає світ, як диво, намагаючись зробити його довершеним і справедливим. В оповіданні «Манок» розкрито специфіку образу Сергія, розкриває специфіку його світосприйняття і ставлення до людей. Оскільки текст твору побудований як Я-нарація, а наратором є маленький хлопчик, то переважає контекстуальна: самохарактеристика останнього та непряма характеристика його іншими, передана через мовлення дитини. Наприклад: «...мушу сказати - я не поділяв точку зору тієї тітоньки. < . > Та й був я дитиною слухняною, робив майже все, що казали мені старші (звичайно, якщо воно не дуже розходилося із моїми власними бажаннями)...» [3, с. 3], «...із ввічливості... <...> я погодився...» [3, с. 4]. Або в оповіданні «Моє літо»: «. Він хотів цим підкреслити, що я для нього зовсім малий, все одно, як курча, а він уже такий розумний і спізнав стільки життя, скільки й бабуся. Це мене ображає, і я хочу розсердитись, але подушка така тепла й приємна, що я знов засинаю.» [3, с. 6].

Образ малої дитини вибудовується не лише на безпосередній його самохарактеристиці чи характеристиці іншими персонажами, але й опосередковано - за допомогою індивідуалізації мовлення персонажів чи композиції мовлення, врахування вікової психології хлопчика, що зумовлює створення емоційного та експресивного вираження їхнього ставлення до героя. Так, батько Сергія звертається до нього зі словами, що відповідають образно-рослинній специфіці дитячого світосприйняття: «. Сергію, дитинко, вставай, бо вже й гриби прокидаються.» [3, с. 6], «. будь я рибою, ніколи б не хапав черв'яків, котрі висять у воді на одному місці.» [3, с. 10]. Або діалог у фіналі оповідання «Манок», що передає не лише ставлення родичів до Сергійка, але й виявляє розуміння ними дитячої психології відповідно до їхньої соціальної ролі та власне функцій у вихованні: «- Качки, дикі качки до нас повертаються, - посміхнувся тато. - От тепер уже справжня весна. // -Значить, вони почули мене, почули! - закричав я на всю кімнату. // - Почули, синку, - одказав тато, який уже знав про мою вчорашню пригоду. // -Почули, - хитнула головою мама. // - Почули, - покрутив пальцем біля скроні Толик, та я не звернув на нього уваги, бо дивився туди, де на білих променях сонця летіли до мене в гості дикі качки» [3, с. 5].

Важливий аспект названих оповідань - відтворення й виховання емоційного та морального усвідомлення дитиною себе у світі. Герой аналізованих творів уважний до своїх відчуттів: «. тато розуміє все, що говориться в лісі. А я - ні, і мене це засмучує.» [3, с. 7], «. Ліс завжди зустрічає нас так урочисто, що мене це навіть трохи лякає. < . > . Врешті мій страх минає, і я уважно дивлюсь під ноги.» [3, с. 7-8].

Розуміння природи для дитини - завжди складний процес. Дитина осмислює світ, накладаючи на нього власний досвід його переживання. Так, в оповіданні

«Оповідь про козу» порушується морально-етична проблема, яку намагається вирішити хлопчик. Питання несправедливості у ставленні тих, хто сильніший, до слабшого - актуальне питання для дітей. Сергійко переживає за козу, яка, на його переконання, страждає від неввічливої поведінки дітей та необхідності бути постійно прив'язаною. Моральна оцінка передається через внутрішнє мовлення героя: «. Мені стало ясно: вона тільки вдає, що нікого не помічає, а насправді їй, певне, прикро, бо всі подорожні бачать її, припнуту до кілка, і невідомо, що про те думають. Це повинно було дошкуляти її самолюбству. Потім я ще кілька разів проходив повз неї, різко обертаяся і кожного разу ловив на собі сумний і незалежний козиний погляд. То було дуже горде і, без сумніву, волелюбне створіння.» [3, с. 15]. Такі переживання викликають співчуття до кози як підневільної істоти та повагу до хлопця, здатного на співчуття. У такий спосіб у той же час закладаються підвалини для комізму та гумористичного змалювання ситуації звільнення кози. Однак неочікуваними виявляються фінальні роздуми малого: «. Тепер я був певен, що кіз тримають на кілочках не для того, щоб вони не тікали, а щоб не нападали на людей. А надто таких кіз -досвідчених, підступних і хижих» [3, с. 19].

Як «істинний психолог» [1, с. 34], який «умів без зайвої дидактики розмовляти з дітьми, навчати їх добру, товариськості, допомагати один одному в біді, розрізняти добро і зло. І все це легко, з посмішкою, веселими пригодами.» [5, с. 47], письменник проявив себе й у творах «Як ми збирали брукс», «День народження», «Нахаба», «Санько-брехун», «Конкурс пісні», в яких художньо відтворено поведінку школярів як окремих осіб, так і колективу. Наприклад, в оповіданні «День народження» висміюються деякі звички й розваги молодших школярів, що мають негативні наслідки. Так, невинне начебто шпурляння скатаними в кульки обгортками з цукерок ледь не призвело до масової «потасовки», чому завадив вчасний прихід вчительки. Тут автор не дошукується причин появи поганих звичок, бо вони мають цілком органічну природу - бажання дітей бавитися та розважатися активно. Клас у зображенні письменника дружний, окремі учні як типи психологічно не акцентуються, постають як колектив, хоча твір наскрізь діалогізований, що динамізує розвиток ситуації. Оцінний висновок в останньому діалозі, де резонером виступив один з учнів класу: «. Ми дуже швидко все прибрали, і вчителька стала пояснювати урок, але ходила трохи дивно - якимсь боком і так само боком вийшла у двері за хвилину до дзвоника. // - Це їй соромно, - засміявся Генка. // - Це їй за вас соромно, - озвалась Ловецька. // - Не за «вас», а за всіх нас, - виправив її Сашко.» [3, с. 28].

Не секрет, що не завжди гармонійними бувають стосунки між дорослими (не батьками) і дітьми. Ця лінія подеколи репрезентується у творах як «згорнутий» епізод для вмотивування поведінки дитини («Манок»), а іноді стає предметом оповіді («Санчата»). Дидактизм в останньому випадку скоріше спрямований на дорослих, ніж на дітей, оскільки основним почуттям, яке залишається в читача після прочитання твору, є здивування й нерозуміння етичності поведінки деяких дорослих.

Дидактична настанова дітям, яку вони чують постійно, - треба допомагати літнім людям. Дитина не завжди сама здогадається, що їй допомога потрібна іншій людині. Тому коли героїв оповідання «Санчата» Сергія і Митька літній чоловік попрохав про послугу (« - М е н і . < . > хлопчики, незручно дуже, але взув я старі черевики, а вони ковзкі. Боюсь, не піднімуся нагору, впаду. Мені дуже незручно, -

повторює, - але чи не змогли б ви мене на гору оцю підвезти?...» [3, с. 36]), вони погодились, хоча й здивувались. Робити корисну справу приємно, тому хлопці запропонували свою послугу бабусі. Реакцію хлопців на відповідь бабусі («. Ви вже краще самі катайтесь, а то ще завезете нагору, а там відпустите.» [3, с. 37]) автор не коментує, моральну оцінку має зробити сам читач.

Своєрідна мовна палітра аналізованої збірки оповідань - використання внутрішнього мовлення, діалогічного моделювання дійсності тощо є «повновартісним засобом психологізму» (С. Присяжнюк), за допомогою якого автор репрезентує характер героя, стан духовного клімату, поведінкову панораму дитини. Це визначає й специфіку розкриття письменником психології дитини та засвідчує сміливий письменницький порух до «розбудови» в собі вправного драматурга (оскільки не секрет, що така форма подачі матеріалу характерна зокрема для драматургічних творів). Стельмаховий прийом апробації дидактичного вектора у прозових творах не нав'язливий, оскільки далася взнаки поставлена свого часу мета: аби в текстах про дітей і для дітей «...не було *зайвого* (виділення наше - А.Т.) дидактизму, вказівних пальців й менторського тону.» [4, с. 168]. І цієї мети автору вдалося досягти. Його письменницька майстерність реалізувала на папері «живі» образи дітей з характерною емоційсферою маленького героя, його морально-етичною картиною, рентгенограмою поведінки, специфікою осмислення світобудови - і все це позначено подеколи доречно вкрапленням комізму і тонким гумористичним мазком.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воспоминания Светы Стельмах о Славе. Семейная драма // Стельмах Л. Мій кіт за тобою скучив: [мемуари] / Людмила Стельмах. - К.: Ярославів Вал, 2004. - С. 20 - 34.
2. Жиленко І. Homo feriens: [Спогади] / Ірина Жиленко; передм. Михайлини Коцюбинської. - К.: Смолоскип, 2011. - 816 с.
3. Стельмах Я. Манок: [оповідання] / Ярослав Стельмах. - К.: Веселка, 1975. - 42 с.
4. Стельмах Я. Не заради себе / (бесіда з письменником Я. Стельмахом, записана Л. Вороніною) / Ярослав Стельмах // Київ. - 1986. - № 5. - С. 147 - 170.
5. Чабанівська-Сперкач Л. Слово про друга // Стельмах Л. Мій кіт за тобою скучив: [мемуари] / Людмила Стельмах. - К.: Ярославів Вал, 2004. - С. 46 - 48.
6. Ярмиш Ю. Література, націлена в майбутнє / Юрій Ярмиш // Література. Діти. Час. 1976: [36. літ.-критич. ст. про дит. літ.] / Редкол.: В. Г. Дончик (голова) та ін. - К.: Веселка, 1976. - С. 37 - 24.
7. Бистрова А. Тужить не лише кіт: [Електронний ресурс] / Ала Бистрова // Дзеркало тижня. - № 39. - 2 жовтня 2004. / Режим доступу: http://dt.ua/CULTURE/tuzhit_ne_lishe_kit-41253.html
8. Неволов В. Невмирущість майстра: [Електронний ресурс] / Василь Неволов // Режим доступу: <http://nevolov.com.ua/publicaciy/15-maister-stelmah.html>
9. Стельмах Л.: «Сьогодні вже інший глядач»: [Електронний ресурс] / (Бесіда про два театральні ювілеї у національному театрі ім. І. Франка і в «Молодому»,

УДК 821.161.2 - 1.09

О. В. Шаф (м. Дніпропетровськ)

ЗБІРКА «КОХАННЯ І ВІЙНА» МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ ТА МАР'ЯНИ САВКИ ЯК ФЕМІННИЙ ПРОЕКТ

Розглянуто основні засади фемінного письма (на проблемно-тематичному, мотивному, образному рівнях), їх роль у художній презентації жіночності у збірці «Кохання і війна» М. Кіяновської та М. Савки.

Ключові слова: фемінне, ММЮННа ТУГА, вітальне, тема, мотив.

Рассмотрены особенности феминного письма (на проблемно-тематическом, образном, мотивном уровнях), их роль в художественной презентации женственности в книге «Любовь и война» М. Кияновской и М. Савки.

Ключевые слова: феминное, ММЮННа ТУГА, витальное, тема, мотив.

Specific features of the feminine writing (in the themes, problems, images, motives), their role in the female art presentation in the M. Kiyanowska and M. Savka's collection of the poems «Love and War» are looked.

Key words: the feminine, MMUNNa TUGA, vitality, the theme, the motive.

Чільним завданням тендерних студій у вітчизняній літературі є виокреслення поетикальних домінант фемінного / маскулінного письма, обґрунтування впливу психології статі на стиль, художню манеру митця. Матеріалом для дослідження цієї проблеми стає «тендерно маркована» (поняття тендеру тут навмисно розширене, бо, крім соціальних чинників статевої диференціації, актуалізовано також психологічні як суттєвіші в царині лірики) творчість, де виразно виявлені фемінні / маскулінні особливості. Суто фемінною (цей термін більш точний, ніж «жіночою», що переважно означає жіноче авторство, орієнтацію на жіночу рецепційну аудиторію) дослідниками вважається лірика поетеси Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки. Так, Я. Голобородько зауважує стосовно поезії Кіяновської: «У природі образних конструкцій відчутні знаки й порухи жіночої ментальності - тонкої, артистичної, ірраційної <...> Металотічні конструкції буквально пройняті чарівною примхливістю жіночого єства» [1, с. 249]. Поезія ж М. Савки, на думку більшості критиків, просякнута жіночністю, що виявляється як на рівні специфіки ліричного переживання, так і у формальній структурі її вірша.

Маріанна Кіяновська та Мар'яна Савка у 1992 - 1997 роках належали до поетичного утрупування «ММЮННа ТУГА», яке діяло у Львові. До його складу входили поетеси (за ініціалами їх імен і створено назву «ММЮННа»: Маріанна Кіяновська, Мар'яна Савка, Юлія Міщенко, Наталка Сняданко, Наталя Томків (Анна Середа брала участь у його діяльності як художниця, а не поетеса)), які на той час навчалися у Львівському університеті на філологічному факультеті. Жіноча дружба й пріоритет творчої індивідуальності стали визначальними для початку їх письменницької кар'єри. Заталом показово, що об'єднання митців у труп, поширене в 90-х роках минулого століття, відбувалося за принципом «одностатевості» - виникали «чоловічі» творчі союзи (як-от: «Бу-Ба-Бу», «Нова детенерація», «Червона Фіра» та ін.) та «жіночі» («ММЮННа ТУГА», «Нечувані») [3], що зумовлено, на нашу думку, їх консолідацією на засадах фемінного / маскулінного письма. Отже, не випадково М. Кіяновська та М. Савка створили спільний проект - збірку віршів «Кохання і війна» (2002), якій властиве фемінне світовідчуття й специфічно жіноча манера письма.

У збірці «Кохання і війна» розгортається лірична панорама суто жіночого (часом суперечливого) переживання любові як війни зі світом, як опору світовій дисгармонії, як сили, що протистоїть руйнації та смерті. Композиція книги вирішена як суцільний потік поезій, авторство яких марковане різним шрифтом (ніби діалог двох співрозмовниць), що перемежований світлинами із зображеннями поетес на тлі львівських кварталів, вокзалу та автострад. Світлини є вагомим смисловим доповненням віршів у збірці: в образах поетес вимальовується відмінність їх характерів (так, на фото М. Савки акцентовано її жіночність, активність її натури, естетизм і чуттєвість, М. Кіяновська на знімках - стримано-самозаглиблена, на фото із Савкою - злегка відсторонена), але водночас акцентоване почуття теплої дружби і взаєморозуміння між ними. Ідейною домінантою і світлин, і віршів «Кохання і війни» є вираз жіночої сутності. Попри феміноцентричний «знаменник», лірику мисткинь відрізняють різні поетичні «темпераменти», що є прямою проекцією їх індивідуальностей: для поетичної манери М. Савки характерна сенсорна чуттєвість, зорієнтована на зовнішні (часто фізично-тактильні, матеріальні) прояви буття, рефлексія людських взаємин, для М. Кіяновської - метафізична заглибленість у таїни світу та людської душі. Я. Голобородько, розглядаючи, щоправда, більш пізні збірки поетес - «Книга Адама» та «Звичайна мова» М. Кіяновської та «Квіти цмину» М. Савки, виділяє такі домінанти стилю Кіяновської, як енігматичність, металогічна образність, елегантність, а в ліриці Савки акцентує сенситивність та «еротичну духовність» [1]. Поєднання лірики таких неподібних, проте душевно споріднених багаторічною дружбою, зближених спільними мистецькими традиціями, поетичних натур в одній збірці, сама назва якої - «Кохання і війна» - орієнтує на діалектичну полярність любові й ненависті, життя і смерті, жіночого й чоловічого, духовного й тілесного, підсилюють її стильову й естетичну «всеохопність».

Провідні теми збірки - кохання на війні, його фатальність, абсурдність («Траскають кроки», «Був солдат без армії і чину», «Ці саркофаги...», «Просто так сталося... » М. Савки), стосунки чоловіка і жінки як споконвічне протистояння, принесення в жертву жінки, любові («Історія вбивць... » М. Кіяновської), смерть (як «спільний знаменник» кохання й війни) («Рідке повітря...», «Забудь мені вмерти... » М. Кіяновської, «Дегустація смерті» М. Савки), душевна дисгармонія,

спровокована любовними стосунками, («Є тривога дерев», «Важке провалля імені обох» М. Кіяновської, «Навіть сон не виводить із зони» М. Савки). Ці та інші теми презентовані через комплекс мотивів, серед яких найбільш визначальними щодо вираження задуму є втеча від душевної кризи у світ природи, у світ материнства, розлука й душевна самотність як відсутність любові.

У поезії М. Савки «Траскають кроки», що відкриває збірку, презентована тема війни як типово чоловічої долі:

Траскають кроки: і раз... раз...

Кублиться ранок волого.

Суне по стеблах асфальтових трас

сіро-зелена стонога...і т.д. [2, с. 8].

Домінантним у поезії є мотив смерті, що розгортається через знеособлену безликість вояків, постаті яких зливаються в метафоричний образ сіро-зеленої стоноги (її колір асоціюється з мертвотним, хворобливим), через наслідування звуку зведення курка, пострілу в лексемі «траскають», семантику гидкого, проклятого («кляті мости, наче хвости пітонів»), дисгармонійного («пісня із обертонів»). Чоловіки, які йдуть на війну, позбавлені власної волі, перетворені на «біомасу», приречену на загибель (асоціацію з могилою активізує образ землі: «чоботом землю пороти», «не зогнию в земляному рові»). В образі пісні вояків, що «як потяг, летить під укіс», акцентована їх приреченість, висловлено відчай і бажання повернутися додому до коханої, образ якої уособлює недосяжне вітальне. Зміст поезії - мертвотність, дисгармонійність і антилюдяність війни, яку ініціюють, ведуть і від якої вмирають чоловіки, проектується в цілому на парадокси чоловічої долі, катастрофізм якої зумовлений нехтуванням справжніми життєвими цінностями.

Тема згубності війни продовжена і в поезії М. Савки «Був солдат без армії і чину», де розгортається картина абсурдності чоловічого життя: «Що найбільше зраджує мужчину - / це саме бажання боротьби», але переломлена під кутом ідеалізованого кохання без надії і відповіді: «Де він падав, під які колеса, / де вмирав від вогнепальних ран? / Лялька порцелянова, Ванесса, / Посмішкою спалює екран» [2, с. 11]. У поезіях М. Кіяновської тема війни осмислена філософічно: війна як метафора життя як такого часто протиставлена душевному виміру «Я» («Душа - то неволя і смуток. А решта-війна» («Історія вбивць.»)), або вужче - як метафора чоловічого життя. Такий смисл можна віднайти і в її поезії «Береги й острови.»:

Береги й острови попри нас пропливають на південь.

Не в одному із воїв сьогодні зерном проросту.

Ми провісники літа, в човні збожеволілий півень

Проливає вино на траву, від учора густу.

Чола вбитих мужів прохолодно відсвічують голим.

Непомітно даруємо їм молодий молочай.

День убивства Адамів. Дочасно народжений Голем

Наполегливо й терпко готує рум'янковий чай... [2, с. 22-23]. Змістотворчим формантом поезії є жіноча рефлексія чоловічого життя, результатом якої є бажання силою вітального утримати світову рівновагу - дати життя замість смерті. Такий смисл розгортається через метафори «не в одному із воїв сьогодні зерном проросту», де образ зерна, що проростає, символізує жіноче материнське начало,

«непомітно даруємо їм молодий молочай» (асоціація з материнським молоком). Кореляція життя і смерті як чоловічого й жіночого опосередковано втілена в рядку «Проливає вино на траву, від учора густу», де образ пролитого вина символізує кров загиблих на війні, а трава, що «відучора загускла», - просякнуту кров'ю землю -уособлення жіночого. Ситуація війни в поезії, оприявлена в метафорі «день убивства Адамів», має філософічну проекцію - виражає ідею загибелі чоловіків загалом, що почасти перегукується з ідеєю абсурдності чоловічого життя в поезії «Траскають кроки» М. Савки.

У ліриці М. Кіяновської, уміщеній у збірці «Кохання і війна», рефлексія онтологічної дуади життя (народження) - смерті сфокусована на пізнанні тайни буття та людської душі, яка протистоїть неминучості смерті вічністю кохання («Любити - щоб вмерти? Чи вмерти, щоб далі любити?» («Забудь мені вмерти»), «Я стану храмом пам'яті, в якому / Ти вже наріжним каменем зробивсь» («Зробись для мене каменем»)). Смыслові полюси життя і смерті накладаються в ліриці поетеси на жіночу та чоловічу сутності, де жінка презентує то полюс життя як потенційна мати («Давай ми зачнемо -непоспіхом - гарного сина» («Стояло удвох притамоване вранішнє світло...»)), то полюс смерті як приречена бути жертвою («Я бранка цих брам, я вмираюча риба у руслах» («Я смертниця міста»)).

У поезії «Рідке повітря» М. Кіяновської жіноча екзистенція розгортається в смисловому полі смерті як переживання жінкою межового душевного стану, зумовленого, ймовірно, любовною катастрофою:

Рідке повітря. Залишки води,
Розлитої так щедро і нестримно.
Я хочу стати ангелом, дитино,
І більше не вертатися сюди.
Ці рани маків, ця натуга лез,
Які стинають, прагнучи стинати.
Ця передсутність відчаю і страти,
І ця покора залишатись без
Усього, передчасного, як ми,
Я маю муку розірвати душу
На дві душі, і я себе примушу
Дожити, дочекатися зими...
А потім я піду, як всі ідуть,
У білу безвість спокою і смерті...
А дві душі, розпукою роздерті,

На шлях двокрилим каменем впадуть [2, с. 44]. Домінантою світовідчуття ліричного Я в наведеній поезії є душевна дисгармонія, виражена в прагненні «розірвати душу на дві душі». Стан героїні оприявнюється за допомогою символічних образів: зими, що розгортає семантику смерті («біла безвість спокою і смерті»), «рідкого повітря», «залишків води», що також можуть бути ознаками наближення зими - смерті (розлита щедро і нестримно вода означає тут і життя, яке збігає). Насиченість тексту словами з семантикою руйнації - рани (маків - за кольором образ асоціюється з кров'ю, за акустичною анафорою - з мукою («я маю муку...»)), «натуга лез, / які стинають», «страта», «розірвати», «роздерті» посилює експресію переживання душевної трагедії. Її кульмінаційний вираз - у фінальному образі-метафорі роздвоєної коханням душі як замерзлого на камінь мертвого птаха.

Концепти любові, вічності, війни формують смисловий «трикутник» у поезії «Ці саркофаги...» М. Савки. Образ старих кіноплівок - «саркофагів, в яких кілометри емоцій» - у поезії означає штучне консервування часу. Такий зміст акумулюють мотиви старіння («ці кіномани лікують за давню старість», «руїни кіноклубу», «на старому екрані - жовті підпалини часу») та несправжності, зокрема пережитих почуттів («сльози і посмішки, самими лишень очима»). Водночас старе кіно, у якому розгортається вічне почуття кохання, вічна історія людських взаємин, є запорукою вічного життя - кінозірки Марлен - «Ця мелодія, пісня пісень, передзвінна, солодка, / повертає навспак кілометри, роки, повертання». Одними з доміантних мотивів поезії є туга - жінки, чия душа так і залишилася непізнаною - «То кого ж покохала Марлен?» та абсурдність кохання під час війни, що виявляється через антитези - «Хто гарячим чолом обпікав цю холодну долоню / і малював на ослизлій стіні бомбосховища / цій арійський довершений профіль?». У вірші «Ці саркофаги.» війна не є атрибутом лише маскулінного: у цій та низці інших поезій збірки, де смисловим центром є людські стосунки, головним чином - чоловіка і жінки, картини (мотиви) війни є контрастним тлом, що відтінює їх складність і нетривкість.

У збірці «Кохання і війна» концепт війни оприявлено часом у неочікуваному ракурсі - як метафора любовних стосунків чоловіка і жінки, передусім фізичного кохання. Роль жінки в любовній грі «у війну» - символічно - бути вбитою. Такий зміст відчитується в рядках поезії М. Савки «Наче знаки на чорній корі»: «І нічого немає, oprіч / Ненадійного сховку кімнати. / У якому розкохана ніч / Научає так легко вмирати» [2, с. 31]. Мотив вбивства, що корелює з ідеєю жіночої жертвовності у стосунках із чоловіком, розгортається й у поезії М. Кіяновської «Історія вбивць.»: «Підйду впритул: ти не зможеш мене розстріляти / Й не зможеш втекти, розрядивши пекельний наган. / Самотня собі, я для тебе і батько і мати, / Осіння бджола і холодний від поту туман...» [2, с. 9]. На відміну від поезії Савки «Наче знаки на чорній корі», у цьому вірші Кіяновської розгортається ситуація «війни» як метафора дисгармонійних стосунків героїні - не стільки з чоловіком (образ якого фактично відсутній у творі, натомість акцентовано, що героїня - самотня), скільки - зі світом: «Куди утікати від Господом даної тверді, / де смерть - тільки пагін при чорних розп'яттях роси?». Рефлексія стосунків чоловіка та жінки в цій та інших поезіях Кіяновської часто вирішується в метафізичному ключі (що притаманне її стилю і відрізняє від лірики аналогічної тематики М. Савки), зокрема через біблійні образи Адама, Єви та яблука пізнання, Каїна, а також образи-символи сакрального, як-от: янгол, душа тощо. У поезії «Історія вбивць.» алюзію біблійної історії про сотворіння Адама і Єви містять слова: «Загусну в ребро, щоб усе-таки.», що означає готовність ліричної героїні жертвовно підпорядковуватися чоловікові, виконати покладене Богом на жінку призначення. У контексті лірики М. Кіяновської набувають сакральнo-метафізичного смислу й образи саду, води, каміння, рани. Сильова стратегія поетеси, отже, націлена на свідоме синтезування любовного та біблійного дискурсів, знаходить продовження в її наступних збірках.

Збірка «Кохання і війна» Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки як фемінний проект відбиває засади жіночого поетичного мислення, репрезентовані в рефлексії ситуацій любові та війни, що висходять до виділених З. Фройдом головних інстинктів Еросу й Танатосу. Покажчиком фемінного у збірці поетес є пріоритетність любові на тематичному рівні поезій та зокрема - в її назві

(порівняймо з Л. Толстим - «Війна і мир»). Війна інтерпретована у віршах збірки у фемінному ключі: як абсурдна (а не героїко-трагічна - як часто в маскулінній літературі); як тло любовних стосунків, як їх метафора; як екзистенційна ситуація. Філософічність (у Кіяновської) та ліризація війни (любов у воєнний час, любов і війна в старому кінематографі - у поезіях Савки, що вмотивовує характеристику С. Жадана стилю збірки - «інтимна мілітарність») надають ситуації війни умовності, створюють ефект ретро. Фемінні пріоритети, оприявлені у збірці, - перебувають у семантичному полі вітального - народження, любов, природа. Семантику фемінного як вітального актуалізують і світлини поетес у збірці, у яких відсутнє мілітарне: душевна приязнь, краса, жіночність, романтика, кокетлива гра в ретро створюють смислову альтернативу віршам збірки на тему війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голобородько, Я. Ю. Тембри ліричного вокалу (Про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку) // Кур'єр Кривбасу. - 2008. - №226 - 227. - С.247 - 256.
2. Кіяновська М., Савка М. Кохання і війна: Збірка поезій / Маріанна Кіяновська, Мар'яна Савка. / Передм. С. Жадана. / Фотоіл. Р. Ратушний. -Львів: Друкарські куншти, 2002. - 60 с.
3. Українські літературні школи та групи 60 - 90-х рр. XX ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики / Упор., автор вступ. слова, бібліограф. відомостей та прим. Василь Габор. - Львів: ЛА «Піраміда», 2009. - 620 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Біла І.В. - к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Біляцька В. П. - к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Бурдастих М.О. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Городнюк Н.А. - докторант кафедри теорії літератури, компаративістики та художньої творчості Інституту філології Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка (м. Київ).

Горобець О.В. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Заверталюк Н.І. - д.ф.н., професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Корнілова К.О. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кропивко І.В. - к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кулакевич Л.М. - к.ф.н., доцент ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпропетровськ).

Налужна Г. М. - студентка V курсу Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ).

Онуфрієнко О.Б. - викладач Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ).

Полякова С.В. - к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Разгільдєєва А.О. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Рождественська І. Є. - к.ф.н., доцент Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ).

Салова О. В. - викладач ДЗ «Дніпропетровська медична академія Міністерства охорони здоров'я України» (м. Дніпропетровськ).

Смаглій І.В. - викладач ДВНЗ українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпропетровськ).

Тараненко А.В. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ).

Шаф О.В. - к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ).

Збірник наукових праць

Таїни художнього тексту (до
проблеми поетики тексту)

Науковий редактор Н. І. Заверталюк

Відповідальний за випуск
А. М. Шкляр Коректор *В.М.
Орищій*

Підписано до друку 28.12.12 Формат 60 x 84 1/16. Умовн.
друк. арк. 8.60 Умовн. фарб.-відб. 7,90. Обл.-видавн. арк.
10.65. Тираж 100 прим. Зам. № 2430

Видавництво «Пороги» 49000, м.
Дніпропетровськ, пр. К. Маркса, 60 Телефони:
745-20-93, 745-22-46. Свідоцтво суб'єкта
видавничої справи серія ДК № 7 від 21.02.2000

Віддруковано в ТОВ «Роял Принт» пр. Кірова,
97-К, м. Дніпропетровськ, 49054 тел.(056) 794-
61-04(05) Свідоцтво суб'єкта видавничої
справи серія ДК №4121 від 27.07.2011.

I8BK978-617-518-234-5