

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ДИСКУРСИВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ

Девдера К. М.

«ХЛОПЕЦЬ» ОЛЕГА ЛИШЕГИ ЯК ПОЕЗІЯ ЗУСТРІЧІ Й ДІАЛОГУ.....5

Карабович Т.

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА НА ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС
НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ.....11

Кропивко І.В.

НЕОМІМЕСИС У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ:
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....19

Мірошніченко Л.В.

СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ РЕАЛІЙ В РОМАНІ «БЛУДНИЦЯ
ВАВИЛОНСЬКА» ГАЛИНИ ТАРАСЮК.....27

Мовчан Р.В.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ КИЄВА
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1920-Х РОКІВ.....34

Олійник Н. П., Литвиненко Л. Ю.

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ В. ДАНИЛЕНКА «КЛІТКА
ДЛЯ ВИВІЛЬГИ».....45

Олійник Н.П., Резніченко Ю.О.

НАРАЦІЯ ТА ХРОНОТОП ЯК СКЛАДНИКИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ
РОМАНУ Ю. ҐУДЗЯ «ІСИХІЯ».....52

Пасько І.В.

РОМАН М. БРИНИХА «ХЛІБ ІЗ ХРЯЩАМИ» ЯК СПРОБА
УКРАЇНСЬКОГО ЗОМБІ-ГОРОРУ.....64

РОЗДІЛ ІІ. МОТИВНО-ОБРАЗНА СПЕЦИФІКА ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Біляцька В.П.

РЕЦЕПЦІЯ ПОДІЙ І ГЕРОЇВ КОЛІВЩИНИ В РОМАНІ У ВІРШАХ
А. ГУДИМИ «КЛЕКОТИЛИ ОРЛИ».....73

Головченко А.С.	
КОНЦЕПТ «РІДНИЙ КРАЙ» У ПОВІСТІ МИХАЙЛА ЧХАНА «КАМ'ЯНСЬКІ БАЛАДИ».....	82
Гонюк О.В.	
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ В ЗБІРКАХ Н. ГУМЕНЮК «КОХАНІЙ ВОЛОЦЮГА» ТА Л. ТАРАН «ПРОЗОРІ ЖІНКИ».....	92
Заверталюк Н.І.	
КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА.....	99
Кулакевич Л.М.	
«ЖИТТЯ ТА ДИВОВИЖНІ ПРИГОДИ КОЗАКА МИКОЛИ НА БЕЗЛЮДНОМУ ОСТРОВІ» ВАЛ. ЗЛОТОПОЛЬЦЯ ТА І. ФЕДІВА ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ІНВАРІАНТ РОБІНЗОНАДИ.....	109
Полякова С. В.	
ОБРАЗ УКРАЇНЦЯ В РОМАНІСТИЦІ БОРИСА ХАРЧУКА.....	121
Смольницька О.О.	
ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СИМВОЛІКИ.....	130
Тараненко А.В.	
СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СТАНУ ГЕРОЯ-ДИТИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70-80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	137
Тіпер І.В.	
МОТИВИ КОХАННЯ ТА МАТЕРИНСТВА ЯК ПРЕЗЕНТАТОРИ ПРИТУЛКУ В ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК.....	147
Шаф О.В.	
РЕФЛЕКСІЇ МАТЕРИНСЬКОГО ОБРАЗУ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА: ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	155
Відомості про авторів.....	164

РОЗДІЛ І. ДИСКУРСИВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ

УДК. 82-14Лишега7Хлопець

К.М. Девдера (м. Київ)

«ХЛОПЕЦЬ» ОЛЕГА ЛИШЕГИ ЯК ПОЕЗІЯ ЗУСТРІЧІ Й ДІАЛОГУ

Статтю присвячено інтерпретації поезії О. Лишеги «Хлопець» крізь призму філософії діалогу М. Бубера. Текст твору розглянуто як перехід через глибоку внутрішню метаморфозу від «Я – Воно» (трактування іншого як об'єкта) до «Я – Ти» (де інший сприймається як суб'єкт). Виявлено ситуативну подібність і глибинну відмінність між поезією Лишеги й античним міфом про Нарциса.

Ключові слова: діалог, «Я – Воно», «Я – Ти», інший як об'єкт, інший як суб'єкт, метаморфоза, зустріч як подія, міф.

Стаття посвящена інтерпретації поезії О. Лишеги «Парень» в ракурсе філософії діалога М. Бубера. Текст произведения рассмотрено как переход через глубокую внутреннюю метаморфозу от отношения «Я – Оно» (трактовка другого как объекта) до отношения «Я – Ты» (в котором другой воспринимается как субъект). Подчеркивается ситуативное сходство и существенное отличие поэзии Лишеги от античного мифа о Нарциссе.

Ключевые слова: диалог, отношения «Я – Оно», «Я – Ты», другой как объект, другой как субъект, метаморфоза, встреча как событие, миф.

Поезія О. Лишеги, поета, драматурга, прозаїка, перекладача, скульптора і художника, вирізняється особливою невловимістю. Г. Грабович у передмові до гарвардського видання віршів поета називав її «*an elusive kind of poetry*» [14]. Читання цієї поезії, як зауважила Р. Свято, «*потребує прозріння*» [11, 61], принаймні з позицій філософських і психоаналітичних методів інтерпретації художнього тексту. Герменевтична, багатопланова, позбавлена традиційної для української літератури інструментації, ця поезія привертала увагу численних дослідників, зокрема Г. Грабовича, В. Діброви, І. Маленького, Т. Голованя, Т. Пастуха, Р. Свято, І. Борисюк. Однак нині багатство її смислів та можливі аспекти її прочитання здаються ледь окресленими.

Діалогічність і тяжіння до міфу поезії О. Лишеги підкреслюють І. Маленький, Т. Пастух, І. Борисюк [8, 9, 10, 2]. Перший пише (вочевидь, непрямо цитуючи формулу Г. Грабовича) про О. Лишегу як поета-

міфотворця, зазначаючи, що *«в його творчості маємо дзеркальне відображення Антоничевого архетипу основного міфу світотворення, але, хоч як парадоксально це звучить, – з точки зору не людини, а якоїсь іншої – зовнішньої відносно людини свідомості, з якою корелюється і співвідносить себе поет»* [8, 49]. Т. Пастух згадує про *«самопромовляння»* [10] речей у поезії О. Лишеги, власне про те, що *«у спільному мовленні поета та речі»* [10] остання отримує змогу *«виявити себе»* [10]. І. Борисюк розглядає поезію О. Лишеги крізь призму стосунку з Іншим як *«віднайдення Іншого»* [2, 42]. Однак досі не було спроби проаналізувати цілісно котрусь із поезій крізь призму філософії діалогу М. Бубера. У межах цього дослідження маю на меті проінтерпретувати поезію *«Хлопець»*, послуговуючись категорією *«Я – Ти»* стосунку, а також розглянути спорідненість твору з міфом.

Поезія *«Хлопець»* здійснила своєрідну мандрівку між циклами. У книзі *«Великий міст»* (Л., 2012) цей твір представлено в межах циклу *«Нересту верхоплавок»*. Натомість у збірці *«Зима в Тисмениці»* (останнє прижиттєве видання творів) його віднесено до циклу *«Снігові і вогню»*. Вірші, що увійшли до цього циклу, на мою думку, мають багато спільного не лише зі *«згорнутими філософськими новелами»* [4], а й із перелицьованими міфами. Ідеться як про міф метаморфози (наприклад, у поезії *«Кабан»*, про що згадує І. Борисюк [2, 48]), так і про метаморфозу міфу (поезії *«Хлопець»*, *«Риба»*, *«Ворон»*, *«Лялька»* та ін.).

На перший погляд, твір *«Хлопець»* – це розповідь про зустріч ліричного героя (судячи з усього літнього чоловіка, оскільки порівнюючи себе з хлопцем, він міркує: *«це ж і я колись нишпорив по глибоких норах»* [7, 149]) із незнайомим юнаком. З тексту відомо, що вона відбувається на відлюдді (*«далеко за Тисменицею»* [7, 148]), на березі ріки (*«де Стримба набагато дикіша»* [7, 148]). Ліричного героя дивує самотність юнака (*«Мене здивувало, що він тут сам»* [7, 148]), але водночас він продовжує сприймати хлопця як одного з багатьох підлітків. Загалом, попри певні маркери винятковості (відлюдність місця, нетипова самотність підлітка), ліричний герой сприймає ситуацію як звичайну (своєрідне *«нічого такого не сталося»* [5, 282] за першим рядком одного із *«Летючих катренів»* Л. Костенко).

Цікаво порівняти початок діалогу між ліричним героєм і хлопцем із завершенням внутрішнього монологу ліричного героя. В обох випадках це запитання. Перше запитання – вираження культурного кліше (*«Ну що, є риба? – спитав просто так..»* [7, 148]), конвенційна фраза, якою починають розмову, вона є подібною до англійської формули *«How are you?»*, коли запитують не запитуючи (як відомо, англійці не очікують детального звіту про стан того, кого запитують). Натомість запитання, яке завершує поезію (*«Де він тепер?»* [7, 149]), засвідчує зміну, точніше глибоку метаморфозу, що відбулася з ліричним героєм. Хлопець, який був одним із багатьох, перетворився для нього на того, хто, за М. Бубером, *«виповнює собою весь небесний обшир»* [3, 15]. Що ж відбувається між цими двома

репліками? Якщо вдатися до тексту опису подій, то ліричний герой бачить, що хлопець бавиться з плотицею, яку «*видер*» «*під <...> корчем*» [7, 148], дізнається, що юнак хоче дочекатися, поки вона «*відійде*» [7, 149], і, врешті, залишає хлопця на березі Стримби, а потім розмірковує про нього й запитує сам себе: «*Де він тепер?*» [7, 149]. Однак цей «передній план», чи то низка подій, які змінюють одна одну, в О. Лишеги завжди передбачає глибинний смисл. Якщо послуговуватись філософськими категоріями діалогізму, то ситуація зустрічі (адже маємо реальні підстави називати цю поезію твором про зустріч, хоч би тому, що з повідомлення про неї він і розпочинається («*Я зустрів його*» [8, 148] – це перші слова поезії), є подією. У тому ж сенсі, у якому є подією перехід від стосунку «Я – Воно» (суб'єкт-об'єктний стосунок, у якому Інший мислиться як річ, якою можемо володіти й маніпулювати) до стосунку «Я – Ти». Як зазначає М. Бубер: «*Воно – це лялечка, Ти – це метелик. Хіба що це не завжди стани, які чітко заміщують один одного, а часто це є якоюсь подією, що плутано вплетена в глибокій двоїстості*» [3, 47]. Тобто поезія «Хлопець» може бути прочитана як твір про зустріч, що є подією, або інакше – поезія про метаморфозу стосунку від «Я – Воно» до «Я – Ти». Крім того, трактування Іншого як об'єкта наявне у вірші двічі: за хронологічним принципом. Спершу в ситуації, у якій йдеться про те, як хлопець сприймає плотицю за об'єкт (насправді, немає жодної логічно обґрунтованої чи виправданої причини того, що він ловить рибину, ним не керує голод чи будь-яка інша реальна потреба, радше інстинкт мисливця, або інакше – прагнення виявити свою спритність, подолати випробування, як відголосок ініціації, однак плотиця в такому контексті – лише предмет, яким потрібно заволодіти). Згодом ліричний герой сприймає хлопця в ролі об'єкта. Юнак, хоч і поводить незвично (йде на відлюддя, у той час як «*в такому віці, десть під шістнадцять, / хлопці бігають табунами літом*» [7, 148]), усе ж мислиться як один із багатьох.

Стосунок між ліричним героєм і хлопцем у сюжеті поезії О. Лишеги змінюється поступово, майже непомітно протягом розповіді. Автор повільно й чітко виписує кожен образ, «малює», що загалом притаманно його поетиці (не варто забувати, що свій шлях у мистецтві О. Лишега розпочинав як художник). Складно не помітити своєрідний образ руки, що в художньому просторі твору, що є чи не наскрізним у творчості О. Лишеги загалом. Свого часу на його важливості у літературній творчості О. Лишеги наголосили І. Клех, Р. Свято. Перший говорить про можливе психоаналітичне навантаження (відчуття страху втратити руку як вияв комплексу кастрації), але водночас зазначає, що цей «*образ значно багатший*» [4], рука як «*орган створюючий, а також мануально-осягальний – тобто гносеологічний*» [4]. Р. Свято розглядає образ руки у творчості О. Лишеги в контексті сюрреалізму й, зокрема, «деконструкції» як елемент, «*що є частиною більшого цілого*», який автор одночасно позиціонує «*окремо, відрубно*» [11, 58].

У поезії «Хлопець» образ руки у визначенні О. Лишеги – це

насамперед інструмент навіть не «пізнання», а підкорення, насильства: «я її видер» [7, 148], «*треба було пірнути / аби запхати руки / під стовбур*» [7, 148]. Таке трактування цього образу в О. Лишеги постає доволі часто: «...рука...кує залізний ланц на молодого ведмеда» [7, 42] («Він»), первісний чоловік «з долонями в закривавленій глині» [7, 141] відступив від стіни печери, а тоді «*чимсь гострим ударив*» [7, 142] («Кінь»). Здається, рука в інтерпретації поета приречена втручатися й порушувати гармонійний світовий лад; образ руки часто мислиться ним як «винний», а тому й шукає покути через знаки, щоб «*якось виправдати примітивні вбивства*» [7, 41].

Р. Свято слушно називає сюжет, в епіцентрі розвитку якого образ руки в поезії «Він», символічним викладом «історії розвитку цивілізації» [7, 58]. Однак якщо поезія «Він» – символічний виклад історії розвитку цивілізації, то «Хлопець» (у філософському прочитанні) можна сприймати як символічний виклад її духовного зцілення. М. Бубер уважав місією людини на землі не безпосереднє її повернення до первісності (яке є неможливим для нинішньої цивілізації), а одухотворення нею природного світу через стосунок, «*духовну пов'язаність*» [3, 58].

У поезії Лишеги зміна функції образу руки (яка спершу підкорює, згодом постає вже іншою рукою, яка «*благає рятунку*» [7, 149] і, врешті, такою, яка гладить, бавиться, пестить), – засвідчує зміну стосунків між хлопцем і плотицею. І йдеться не просто про приручення (скористаймось означеннями відповідних позицій М. Бубером) «*тут ідеться про людей, які в глибині свого єства мають якесь потенційне партнерство з тваринами – утім, це переважно не “анімальні”, а, радше, природно духовні особи*» [3, 195]. Попри те, що позиція М. Бубера щодо можливості стосунку «Я–Ти» в контексті людина / природа (а, отже, і тварина, або рослина як одне з її втілень і продовжень) здається неоднозначною, доцільно скористатися його думкою, коли говорити про перехід, своєрідне одкровення, яке спершу переживає юнак, герой вірша «Хлопець» О. Лишеги, у стосунку з плотицею, а згодом і ліричний герой у стосунку з юнаком: це перехід від промовляння засадничого слова «Я – Воно» до «Я – Ти». Це виражено в тексті поезії: і хлопець, і плотиця видаються одне до одного повернутими, поглинутими одне одним: «*Її гаряча, сповнена любові, оболонка ока / дивилась на хлопця, / Низько похиленого над водою – / І він, здається, теж більше нікого не помічав..*» [7, 149]. Зміну ставлення ліричного героя до плотиці засвідчують, як мінімум, портрет і фінальна репліка-запитання. Хлопець, який спершу заледве вирізнявся на тлі ровесників, тепер набуває неповторних рис. Крім того, портрет, по-перше, містить порівняння-зіставлення («*Це ж і я колись нишпорив по глибоких норах*» [7, 149], яке увиразнює розвиток мотиву минулості (зустріч на березі ріки з власною молодістю), а з іншого – є глибоким виявом емпатії (ліричний герой мовби бачить себе на місці іншого). О. Лишега виявляє себе як майстер портрета: «*А він якийсь нетутешній – / Худий, засмаглий.. синюваті білки / Ледь скошених очей.. / Такі уста подобаються дівчатам*» [7, 149]. Останній рядок вирізняється на

тлі попередніх, які доволі чітко конструюють образ, більшою довільністю, простором, який залишає для уяви. Можливо, саме ця остання деталь (маю на увазі опис уст) стає тим завершальним штрихом, який оживлює портрет.

Діалог завжди передбачає пізнання, зокрема, самопізнання. Так, пізнати себе, своє справжнє «Я» можна лише в стосунку, вимовляючи «Я – Ти». Показовим є зіставлення «Хлопця» з античним міфом, а саме міфом про Нарциса. Подібність між хлопцем О. Лишеги і Нарцисом є радше ситуативною, як присутньою. Однак і герой міфу, і персонаж літературного твору схилені над водою і переживають почуття, яке можемо назвати любов'ю. «*Присівши біля берега, по кістки у воді, / Дивився собі під ноги на щось блискучо-біле*» [7, 148]). Нарцис класичного міфу дивиться на своє відображення і стає прикладом сліпої самозакоханості. Згодом в українській літературі й філософії пізнього бароко цей образ зазнає значних змін завдяки інтерпретації Г. Сковороди, який, продовжуючи вчення Сократа, наголошує на важливості самопізнання, дослідження себе [12, 231]. Персонаж О. Лишеги мимоволі стає втіленням іншої концепції: пізнати себе можливо лише пізнавши Іншого як «Ти» стосунку «Я-Ти». Тобто, якщо античний Нарцис гине від любові до себе, Наркіс Сковороди вчиться любити себе через самопізнання, а хлопець однойменної поезії О. Лишеги виходить за рамки соліпсизму в дійсний стосунок.

Складно передбачити чи то спробувати пояснити завершення «діалогу» між хлопцем і плотицею, адже юнак повідомляє ліричному героєві про своє прагнення зачекати, «*поки вона відійде*» [7, 149], а тоді вже йти додому. Багатозначність лексеми (відходити як «*покидати*», «*віддалятися*» і «*помирати*») дозволяє різні прочитання. Як-не-як, зустріч на березі ріки стає подією і проживається ліричним героєм як одкровення. А відкритість фіналу робить читача мимовільним учасником діалогу, змушує шукати відповідь на поставлене запитання. Поезія О. Лишеги «Хлопець» як поезія зустрічі й діалогу розкриває глибоку метаморфозу, яку проходять, як ліричний герой, так й інші персонажі твору. Ситуативна схожість між античним міфом про Нарциса та поезією зумовлюють порівняння, яке дає змогу виявити глибинні відмінності між власне античним Нарцисом, Наркісом Г. Сковороди і хлопцем О. Лишеги.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Борисюк І. Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого / Ірина Борисюк // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія» [Текст] : наукове видання. Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська Академія». – К. : Києво-Могилянська Академія, 2015. – Т. 176. – С. 42 – 51.
3. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / Мартін Бубер. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 272 с.

4. Комський Г. Ще один діалог довкола великого мосту / Григорій Комський, Ігор Клех, Тарас Возняк [Електронний ресурс] // Незалежний часопис «Ї». – 1990. – № 4 (березень), С. 8 – 18. –: [Веб-сайт]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/kkw.htm>
5. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
6. Лишега О. Великий міст: Вірші / Олег Лишега. – Л.: «Піраміда», 2012. – 160 с.
7. Лишега О. Зима в Тисмениці. Вибрані вірші, переклади, п'єса. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с. – серія «Українська Поетична Антологія».
8. Маленький І. Основний міф світотворення в українських поетичних книжках / Ігор Маленький // Слово і Час. – 2004. – №9. – С. 45–54.
9. Пастух Т. Розширення «великого мосту» Олега Лишеги / Тарас Пастух. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/11/15/rozshyrennja-velyko-ho-mostu-oleha-lyshehy/>
10. Пастух Т. Червона вохра слова Олега Лишеги / Тарас Пастух. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-oleha-lyshehy/>
11. Свято Р. Сюрреалістичні аспекти поетичного світу Олега Лишеги / Роксолана Свято // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія» [Текст]: наукове видання. Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська Академія». – К.: Києво-Могилянська Академія, 2005. – Т. 48. – С. 56–62.
12. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / Сковорода Григорій; За ред. проф. Л. Ушкалова. – Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. – 1400 с.
13. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / Владимир Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
14. Grabowicz G. Foreword / George Grabowicz // The selected poems of Oleh Lysheha / translated by the author and James Brasfield. – Cambridge, Mass. : Distributed by Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute, Harvard University, 1999. – XXVII, 121 p.

Annotation

Devdera K.M. Oleh Lysheha's poem "The Youth" as poetry of Meeting and Dialogue

The article is dedicated to an interpretation of Oleh Lysheha's poem "The Youth" from the point of view of M. Buber's conception of dialogue. Oleh Lysheha (1949 – 2014) a prominent Ukrainian writer known by his elusive poetry which is hermeneutic and rooted in the primordial times of myth. His poetry demands using rather untraditional (philosophical or psychoanalytical) interpretation.

Poem “The Youth” which tells about a meeting on the bank of the river has a symbolic meaning. It is not only a meeting of an old man (who is at the same time a lyrical subject) with a young boy (or his own youth) but an event which brings a deep metamorphosis. The dialogue which starts as a senseless everyday talk becomes a communication of “I” and “Thou”, a way from “I-It” to “I-Thou” relationship.

It is worth mentioning that the change takes place twice: at first the boy treats the Other (the fish) as an object and later on he is treated as an object by the lyrical subject. Although in both cases some sort of dialogue takes place and changes the worldview and ability to empathize and understand the needs and true value of the Other.

The poem had been also interpreted as a transformed myth of Narcissus. It has some situational likeness with the Greek myth. Both the Narcissus and the youth are on the bank of the river looking at something in the stream. While the Greek hero looks at himself dying from selfish love, the Boy brakes the solipsism and enters the world of true relationship which makes his own “I” real and meaningful as the “I” in “I-Thou” dialogue usually is. The philosophical idea of Narcissus as a person.

Key words: *dialogue, “I-It” and “I-Thou” relationship, metamorphosis, meeting as an event, myth.*

УДК 821.161.2

Т. Карабович (м. Люблін)

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА НА ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

У статті розглянуто номінальний вплив творчості Івана Франка на структуру та зміст літературних творів Нью-Йоркської групи. Велична постать та літературна спадщина поета відіграли важливу роль у становленні образу української літератури. Кожна епоха надихалася творчістю Івана Франка. Великий поет своєю творчістю залишив незабутній вплив на літературні твори наступних українських поколінь. У літературознавчому розумінні він не оминув також творчості Нью-Йоркської групи. Поети групи, живучи в еміграції та творчо працюючи на вигнанні, в особливий спосіб розуміли вплив спадщини українського поета зламу ХІХ та ХХ століття на себе.

Ключові слова: *Нью-Йоркська група, література, поезія, українська еміграція, номінальний вплив, сонет.*

В статье рассматривается номинальное влияние творчества Ивана Франка на структуру и содержание литературных произведений Нью-Йоркской группы. Величественная фигура и литературное наследие поэта сыграли важную роль в становлении образа украинской литературы. Каждая эпоха вдохновлялась творчеством Ивана Франко. Великий поэт своим творчеством оказал неизгладимое влияние на литературные произведения следующих украинских поколений. В литературоведческом понимании он не обошел и творчество Нью-Йоркской группы. Поэты группы, живя в эмиграции и творчески работая в изгнании, особым образом понимали влияние наследия украинского поэта границы XIX и XX века на себя.

Ключевые слова: *Нью-Йоркская группа, литература, поэзия, Украинская эмиграция, номинальное влияние, сонет.*

У статті розглянуто номінальний вплив творчості на структуру та зміст літературних творів Нью-Йоркської групи [10, 622]. Великий поет Іван Франко (1856-1916) мав і має великий вплив на літературну творчість наступних поколінь українських письменників. Його велична постать та літературна спадщина відіграли важливу роль у становленні всієї української літератури. Кожна епоха з творчості Івана Франка вибирала щось важливе та потрібне для себе. Цей вплив, сакралізований та міфізований устремлінням до незалежності України у XX столітті, вважається загальною цінністю українського народу та його багатогранної літератури. У літературознавчому розумінні цей вплив не оминув і творчості представників Нью-Йоркської групи. Поети групи, живучи в еміграції та творчо працюючи у вигнанні, в особливий спосіб розуміли вплив спадщини українського поета зламу XIX та XX століття на себе.

Тема впливу творчості Івана Франка на структуру та зміст літературних творів Нью-Йоркської групи є новою та досі недослідженою. Її потрібно співставити зі сформульованою Олександром Астаф'євим ідеєю про почуття Батьківщини як «феномену самосвідомості» в літературних творах Нью-Йоркської групи [7, 24]. На основі цього літературознавчого поняття можна визначити контекст її досліджень українськими літературознавцями: О. Астаф'євим [7], М. Жулинським [3], Т. Карабовичем [12], О. Кицаном [4], М. Реваковичем [6, 8]. До їхніх праць потрібно статті співтворців Нью-Йоркської групи, які літературну критику трактували як творче покликання: Б. Бойчука [1, 5], Б. Рубчака [5] та Юрія Тарнавського [11]. У пропонованій розвідці досліджується вплив творчості Івана Франка на літературний дискурс Нью-Йоркської групи. У порівнянні двох феноменів зустрічаються віддалені від себе континенти, що починають існувати в одній площині української літератури. У яскравих поетичних творах Нью-Йоркської групи відбивається рідна традиція автора збірки віршів «Зів'яле листя», драми «Украдене щастя» та поеми «Мойсей».

Метою статті є визначити важливість запропонованої теми та переосмислити її в науковому ключі. Завдання статті полягає в тому, щоб показати вплив творчості Івана Франка на структуру та зміст вибраних літературних творів Нью-Йоркської групи. Зруйнована війною рідна Україна та перші поетичні кроки українців в еміграційному світі другої половини ХХ століття, вимагали від Нью-Йоркської групи апеляції до великих світочів минулого, щоб показати свою літературну самостійність на чужині. Поет Іван Франко був авторитетом та справжньою реліквією українського минулого. Це стосується зокрема його поеми «Мойсей» творчо рідкісного дискурсу, який можна порівняти лишень з «Кобзарем» Тараса Шевченка.

В українському літературознавстві існує наукове поняття впливу творчості великих попередників на феномен наступних літературних поколінь. Цей вплив розуміють як номінальну та позитивну категорія. Він торкається романтичної спадщини Тараса Шевченка, модерністичного письма Лесі Українки та творчості Івана Франка. Еміграційне українське літературне угруповання під назвою Нью-Йоркська група безумовно підлягало впливові своїх великих попередників. Нью-Йоркська група виникла в другій половині 50-х років ХХ століття в Нью-Йорку. Творили її українські поети, які після закінчення Другої світової війни опинилися на Заході в кінці 40-х – 50-х рр. виїхали до США як політичні емігранти з Європи, зруйнованої війною. У 1955–1957 роках було встановлено точну кількість осіб, які почали творити групу: Віра Вовк (Селянська, нар. 1926 р.), Богдан Бойчук (нар. 1927 р.), Женя Васильківська (нар. 1929 р.), Емма Андієвська (нар. 1931 р.), Юрій Тарнавський (нар. 1934 р.), Богдан Тиміш Рубчак (нар. 1935 р.), Патриція Килина (справжнє прізвище: Патриція Нелл Варрен, нар. 1936 р.). У 60-х роках відбулося розширення її на номінальних членів: Юрій Коломиєць (нар. 1930 р.), Олег Коверко (нар. 1937 р.) та Марко Царинник (нар. 1944 р.). На порозі 70-х років до групи було прийнято Романа Бабовала (1950–2005), а в другій половині 80-х – Марію Ревакович (нар. 1960 р.). Група завжди існувала як неформальне угруповання без поетичного маніфесту, і час її неформального існування, можна поділити на три періоди: 1959–1971, 1972–1990, 1991–1999 [11, 20].

Перший період був пов'язаний із заснуванням групи в 1959 році та випуском у 1959–1971 роках власного літературного щорічника під назвою «Нові поезії». Це був період характерного для української богеми в Нью-Йорку мистецького та артистично-літературного життя, дебатів про поезію, численних контактів з еміграційним українським художнім середовищем, посиленого видавничого процесу, а також перекладацької творчості. Цей період плодоносив багатьма рецепціями супроти читачів та чужих культур. Українська еміграція цікавилася творчою діяльністю Нью-Йоркської групи, порівнюючи її з еміграційними досягненнями літературних поетів старшого покоління, як Євгена Маланюка, Наталі Ливицької-Холодної та Олексі Стефановича. У 1959–1971 роках виникли найсерйозніші творчі особисті проекти письменників групи в царині поезії, прози та драматургії. Тоді

проявлялися пошуки індивідуальних ресурсів виразу, також черпання з філософії екзистенціалізму тих зразків, які могли б визначати літературне кредо групи [7, 3–42].

У той період простежується також переосмислення вартості великих українських попередників у творчому уявленні членів групи. Літературна спадщина Івана Франка зайняла в ньому неабияке місце. Більшість членів Нью-Йоркської групи народилася в Галичині, де до війни, до їх еміграції, живою залишалася традиція пошани великому Каменяреві. У родинях Віри Вовк, Богдана Бойчука, Жені Васильківської, Юрія Тарнавського та Богдана Рубчака плекалася пам'ять про Каменяра та читалися твори автора «Мойсея». Так само Емма Андіївська, Юрій Коломиєць, Олег Коверко, Марко Царинник та Роман Бабовал вважали творчість Івана Франка – світоча української літератури – такою, що допомагає жити на чужині. Тому в першому періоді існування Нью-Йоркської групи у 1959–1971 роках у літературному щорічнику «Нові Поезії» у творах групи, помітна фрактальна подібність до літературної спадщини Івана Франка. Тоді найбільше Нью-Йоркську групу цікавили великі творчі реалізації поета, його поезії, драми та поеми, зокрема соціально-психологічна драма «Украдене щастя» (1893 року) та поема «Мойсей» (1903 року). Не залишалася осторонь уваги групи також поезія великого попередника, його інтимна та патріотична лірика збірок: «З вершин і низин» (1887, поширена 1893) та «Зів'яле листя» з 1896 року. У творчості Жені Васильківської до певної міри помітна тотожність до поетичного горіння Івана Франка [2, 12–18]. Девізом для групи став вислів Євгена Маланюка: *«Свідомо чи несвідомо, з власного пересвідчення чи з чужого голосу, але кожен, почувши ім'я Франка, здійснює шапку незалежно від свого місця народження. Тут діє інстинкт величі»*.

Віра Вовк, пишучи свої ранні театральні реалізації «Скарб царя Гороха» (1962) та «Смішний Святий» (1968), безпосередньо звернулася до п'єс Івана Франка. У поета зачерпнула галицьку атмосферу його театру, прискіпливо справжню та панорамну. Цей дискурс поетеса продовжила у «Триптиху» (1982), «Іконостасі України» (1988, 1991), «Вінку троїстому» (1988), «Казці про вершника» (1992), «Зимовому дійстві» (1994), «Весняному дійстві» (1995), «Настасі Чагровій» (2001), «Козаку Нетязі» (2001) та у «Крилатій скрипці» (2001). У своїй театральній пропозиції Віра Вовк залишалася вірною патріотичному розумінню української сцени. Знаючи про таку сакралізацію театру, Богдан Бойчук та Юрій Тарнавський, виходячи з настанов автора драми «Украдене щастя», свідомо десакралізували цей образ. Богдан Бойчук зробив це в п'єсі «Голод», використовуючи скупий сценічний стиль та пантоміму. Натомість у п'єсі «Регіт» (журнал «Сучасність», число 12, Мюнхен, 1972) повністю десакралізував театральне минуле. Юрій Тарнавський зробив це в п'єсі «Чотири проекти на український національний прапор» (журнал «Сучасність», Мюнхен, 1973), де обмежився строгою концептуальною пантомімою. Ці реалізації усвідомили й іншим членам Нью-Йоркської групи, зокрема тезу, що десакралізація минулого –

насправді є сакралзацією національного, лишень висказаного новими засобами, щоб розширити парадигму рідної культури. Тому у творчому дискурсі Віри Вовк, Богдана Бойчука, Жені Васильківської, Юрія Тарнавського та Богдана Рубчака дух творчості автора «Мойсея» був присутній. Це помітно і в Емми Андіївської, у її сонетах, у Юрія Коломийця, у його верлібрах, в Олега Коверки, Марка Царинника та Романа Бабовала [11, 19–28].

Другий період діяльності Нью-Йоркської групи визначають дати 1972–1991 років. За словами Богдана Бойчука, тоді група формально не існувала. У 70-х роках Патріція Килина відійшла від Юрія Тарнавського, і цілковито порвала з українським середовищем Нью-Йорку, перестала писати вірші українською мовою і перейшла на англійську. Від 1972 до 1990 року Нью-Йоркська група користувалася можливістю друку поодиноких творів на сторінках літературного щомісячника «Сучасність». Поетичні збірки, прозу та драматургію публікувала здебільшого у видавництві «Сучасність» [11, 19–32]. Редакторами «Сучасності», що займалися тоді літературою колишні члени групи, були Богдан Бойчук та Богдан Рубчак. Участь у літературному щомісячнику майже всіх членів Нью-Йоркської групи вилучило їхню автономну участь – відому з періоду випуску «Нових поезій» і ведення групою власного видавництва під назвою «Видавництво Нью-Йоркської групи» [7, 3–42].

Екзильне слово Нью-Йоркської групи одначе не ослабло, можна сказати, навпаки – наступило його творче зростання. Віра Вовк почала відвідувати Україну, керуючись патріотичними настановами та ностальгією за нею як втраченою під час війни Батьківщиною. Будучи професором університетів: святої Урсули та Федерального в Ріо-де-Жанейро, вона їздила з екскурсіями з Бразилії в Україну, активно вивчала пошану Івана Франка в Україні та ділилася цією здобутою інформацією з іншими членами Нью-Йоркської групи в публікаціях у «Сучасності» чи у спільних еміграційних видавництвах. У 1981 році поетеса видала спільно з Оленою Колоди переклади творів Івана Франка португальською мовою: I.Frankó: «Moisés», (em colaboração com Helena Kolody) у видавничій серії «Вертеп», яку Віра Вовк заснувала в Ріо-де-Жанейро. Перекладацька діяльність Нью-Йоркської групи, крім цієї збірки Віри Вовк, не заторкнула творчості Івана Франка. Очевидно українські поети не до кінця вивчили мови країн, де довелося їм жити, щоб перекладати складну творчість Івана Франка. Хоч згодом з'явилися переклади Юрія Тарнавського та Віри Вовк з іспаномовної літератури (творів Федеріко Гарсії Лорки, Пабла Неруди) та переклади Богдана Бойчука з американської літератури українською мовою [11, 19–28].

У 70–80-х роках Емма Андіївська звернулася до рецепцій творчості Івана Франка у своїх сонетах. Зробила це, зокрема, у поезіях збірки «Наука про землю» (Мюнхен, 1975), де виявила черговий раз свою творчу всесторонню компетентність та високу асоціативність текстів з великим попередником. Емма Андіївська вважає Івана Франка поетом філософського

пошуку, цінує літературну безпосередність поета – сама будучи безпосередньою та відкритою у творчому дискурсі. Потрібно нагадати, що 1972–1990 роках серед усіх членів Нью-Йоркської групи на сторінках щомісячника «Сучасність» Емма Андіївська опублікувала найбільше поетичних творів. Читачів щомісячника «Сучасність» Нью-Йоркська група асоціювалася з літературною незалежністю та самобутністю в межах дискурсу української еміграційної літератури. Сміливість, з якою Емма Андіївська презентувала по-своєму сонет – як літературний жанр – на сучасну поетичну мову, спричинила до того, що він став індивідуальним авторським досягненням світу на новому ідейно-художньому рівні. Так сонет поетеси засвідчував індивідуальність творчості поетеси на тлі української літератури. Богдан Бойчук теж зробив вагомим відкриття розвитку драматичних творів. Його драматична поема «Коротка розмова телефоном» поривала з усталеною традицією української поезії. Неформальне структурування змісту, виявляла норму, яка суперечила принципам поезії з трьома єдностями грецької трагедії [11, 19–28]. Поет відсилав цим твором до виданих у 1968 році драм «Голод» (1933) та «Приречені». Герої творів стикаються з брутальністю життя, зумовленої епохою великих історичних перетворень та самотністю в ній людини, спричинених існуванням стихій та антимоній [1, 176].

Юрій Тарнавський, який творив під впливом модернізму та сюрреалізму ввів до української літератури конструкції без граматичних норм, знаків та абзаців. Прикладом залишається хоч б його екзистенційно-філософський твір «Парні велосипедні перегони» [12, 4–8]. Це стосується також його експериментальної прози «Three Blondes and Death a novel» з індивідуальною рефлексією та подекуди емоційним змістом [11, 272].

На тлі літературних індивідуальних досягнень Нью-Йоркської групи вагомим місцем займає також творчість Богдана Рубчака. Її потрібно вважати істотним елементом еміграційної літератури. Простір культури поета різноманітний, Богдан Рубчак у своїй творчості завжди цікавився минулим, тому дух літературного заглиблення Івана Франка у творах автора «Крила Ікарового» виразно відчутний. Це надало неповторність та індивідуальність.

Третій період в історії існування Нью-Йоркської групи – це період незалежної України 1991–1999 років, у які група почала видавати щоквартальний літературний журнал «Світо-вид» (Київ – Нью-Йорк). Це період активного політичного життя й повільної побудови нових зрубів української державної незалежності. Важливу роль у цьому процесі відіграла творчість Нью-Йоркської групи, яка поволи, але послідовно включалася в загальнолітературну течію України, займаючи належне їй місце в історії української літератури. У той час відбулося й переосмислення в новому дусі творчого феномену Івана Франка. Для Нью-Йоркської групи, ширше – літератури української еміграції, яка поверталася в Україну, поет з його творами ставав чимось реальним. Реальних рис набирали рядки прологу з «Мойсея» та віщі рядки вірша «Не пора» з циклу «Україна» зі

збірки «З вершин і низин» (дві редакції 1893/1897) забороненого в Україні та відомого в еміграції з «Січового співаника» [9, 96].

У бурхливих 90-х роках в Україні почалися наукові дослідження літературного доробку Нью-Йоркської групи. Вони розвивалися паралельно з виходом у Києві «Світо-виду», але укріпилися зокрема після досліджень здійснених Марією Ревакович [6, 373] та Олександром Астаф'євим [7, 3–42]. Тоді також вийшли дві монографії про творчість Емми Андієвської Петра Сороки та Романа Бабовала. Це був літературознавчий початок пізніших досліджень на тему творчості групи як літературного феномену. У багатьох аспектах літературознавство в Україні та літературна критика ще не були достатньо готові до аналізу творчого феномену групи, не були доступні тоді літературні архіви, а їх фрагменти не виявляли повної правди про Нью-Йоркську групу. Було підготовлено ґрунт до вивчення теми рецепції позитивного в сенсі взаємодії – творчості Івана Франка в поезії, прозі та драматургії її представників. Світовий формат та літературна спадщина І. Франка відіграли важливу роль у розвитку української літератури ХХ століття. Іван Франко як великий поет в українській літературі своєю творчістю впливав на поетів кожної епохи. Цей вплив в історії української літератури вважається загальною вартістю надбань українського народу. У літературознавчому розумінні він не оминув творчості Нью-Йоркської групи. Поети групи, будучи емігрантами, розуміли, що спадщина Івана Франка є присутня з ними у вигнанні, що вона допомагає їм у творчому дискурсі та в пошуках переосмислення самих себе як творців.

Ця тема, безумовно, буде мати в майбутньому своє продовження, бо постать та літературна спадщина Івана Франка надихатиме наступні українські покоління. Натомість літературознавці, антропологи культури та історики літератури в різних університетських наукових осередках України вивчатимуть феномен взаємодії як загальної та позитивної вартості української літератури.

Список використаних джерел

1. Бойчук Б. Споми́ни в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
2. Васильківська Ж. Вірші / Ж. Васильківська // Нові Поезії. – 1959. – № 1. – С. 12–18.
3. Жулинський М. «І в серце врізалося слово» // Бойчук Б. Третя осінь / Богдан Бойчук. – К. : Дніпро, 1991. – С. 10–11.
4. Кицан О. Нью-Йорк, або Український верлібр на американському ґрунті / О. Кицан // Літературознавчі студії. – К. , 2015. – Вип. 45. – С. 96–105.
5. Координати. Антологія сучасної української поезії на заході [Текст] / [упорядкування тексту Бойчука Б. та Рубчака Б.] – В 2.т – Т.1. – Нью-Йорк–Мюнхен : Сучасність, 1962. – 372 с.

6. Півстоліття напівтиші. Антологія поезії Нью-Йоркської групи [Текст] / [упоряд. М. Ревакович]. – К. : Факт, 2005. – 373 с.
7. Поети Нью-Йоркської групи: антологія [Текст] / [упоряд. О. Г. Астаф'єва]. – Х.: Ранок, 2003. – 288 с.
8. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу / М. Ревакович // Світо-вид. – Київ–Нью-Йорк. – 1996. – № 2(23). – С. 102–110.
9. Січковий співаник / [упоряд. К. Трильовського]. – Відень : Аркадія, 1921. – 96 с.
10. Франко І. Твори в 2-х т. / Іван Франко. –Т. 1: Поезія. – К. : Дніпро, 1986. – 622 с.
11. Karabowicz T. „Grupa Nowojorska”. Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku. – Lublin: Episteme, 2014. – 302 s.
12. Tarnawski J. Nadzieje. Kilka słów o literaturze ukraińskiej emigracji / Fraza (Rzeszów) – 2003. – № 3 (41). – S. 4–8.

Annotation

Karabowicz T. Influence of Ivan Franko creativity on literary discourse of New-York's group

The article deals with the nominal effect of Ivan Franko's writing on structure and contents of the New York Group literary works. The poet's grandeur and literary heritage were crucial to the development of the Ukrainian literature. Each period was inspired by Ivan Franko's writing. The great poet's writing left a memorable imprint on literary works of the Ukrainian subsequent generations. His literary significance and influence were also vital to the New York Group writing. Living in the emigration and writing creatively in the exile, the Group poets particularly comprehended the impact on their creative writing brought by heritage of the Ukrainian poet at the turn of 19th and 20th centuries. Ivan Franko (1856 – 1916) was a Ukrainian poet, writer, social and literary critic, journalist, interpreter, economist, political activist, doctor of philosophy, ethnographer, the author of the first detective novels and modern poetry in the Ukrainian language. Ivan Franko depicted the harsh experience of Ukrainian workers and peasants in his novels “Boryslav Laughs” (1881–1882) and “Boa Constrictor” (1878). His works deal with Ukrainian nationalism and history (“Zakhar Berkut”, 1883), social issues (“Basis of Society”, 1895 and “Withered Leaves”, 1896), and philosophy (“Semper Tiro”, 1906). He has drawn parallels to the Israelite search for a homeland and the Ukrainian desire for independence in “In Death of Cain” (1889) and “Moses” (1905). “Stolen Happiness” (1893) is considered as his best dramatic masterpiece. The phenomenon and the history of the “New York Group” is investigated from the perspective the creative phenomenon of its authors, in the context of the formation of the Group, and from the standpoint of the return of the Group's literary works to Ukraine's discourse. The study analyzes the literary history of the Group, which was formed in 1959. From the literary studies perspective the paper describes the Group's publications, collections of poems, anthologies, and literary magazines. The “New York Group” was a Ukrainian and

Ukrainian-inspired literary émigré group in the USA, and it became part of the canon of Ukrainian literature in the second half of the twentieth century. The members of the Group include Vira Vovk (1926), Bohdan Boychuk (1927), Zhenia Vasylkivska (1929), Yury Kolomiyets (1930), Emma Andiyevska (1931), Yury Tarnavskiy (1934) Bohdan Tymish Rubchak (1935), Patricia Nell Warren (1936), Oleh Koverko (1937), Marko Tsarynnyk (1944), Roman Baboval (1950-2005) and Maria Revakovych (1960). Emigrants distributed among several countries, they were longing for the return to the fold of the Ukrainian literature. Their creativity was characterised by an acute nostalgia for their homeland, the phenomenon described by Alexander Astafjev as “self-consciousness”.

Key words: *Ivan Franko; “New York Group”; literature; poetry; Ukrainian emigration; nominal effect.*

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

I.B. Кропивко (м. Дніпро)

НЕОМІМЕСИС У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто осмислення змісту терміна мімесис в аспекті постмодерністського потрактування та узагальнено погляди науковців на специфіку його виявлення в постмодерністських текстах як нового мімесису чи мімесису досвіду. Неможливість апеляції постмодерністських текстів до зовнішньо детермінованих чинників зумовлена розумінням знаковості та неререференційності культури й відповідно мистецтва як явищ, що мають симулякріву природу (симулякріву культура інформаційного та споживацького суспільства).

Ключові слова: *мімесис, неомімесис, постмодернізм, природність, текстуальність, гіперреальність.*

Рассмотрена осмысление содержания термина мимесис в аспекте постмодернистской его трактовки и обобщены взгляды ученых на специфику его проявления в постмодернистских текстах как нового мимесиса или мимесиса опыта. Невозможность апелляции постмодернистских текстов к внешне детерминированным факторам обусловлена пониманием знаковости и неререференциональности культуры и соответственно искусства как явлений, имеющих симулякривую природу (симулякривая культура информационного и потребительского общества).

Ключевые слова: *мимесис, неомимесис, постмодернизм, природность, текстуальность, гиперреальность.*

Переосмислення терміна мімесис, історії його становлення та специфіки в художній літературі постмодерного періоду набуває останнім часом особливої актуальності. Це засвідчено працями Сави Дам'янова [2], Елізабет Декюльто [4], Анджея Завадзького [17], Єжи Калонжного [11], Жаклін Ліхтенштейн [4], Зоф'ї Мітосек [13], Метью Ремплі [14], Леоніда Ушкалова [6], Хенрика Чубали [9], Даніеля Шварца [15], Юлії Юхимик [8] та ін. Також осмислюється специфіка мімесису в інших мистецьких і немистецьких сферах, згадаймо публікації Ольги Дренди [10], Барбари Міколаєвської [12], Кшиштофа Щляхчака (коментарі до фотоциклу «Мімесис») [16]. Науковці зауважують зміну специфіки мімесису як одного з теоретичних аспектів осмислення фікційності просторових моделей, що пропонуються в постмодерністських текстах. Зокрема, Хенрик Чубала називає це явище естетикою досвіду [9], а Ростислав Семків – новим мімесисом [5, 47]. Метою нашої розвідки є виявлення причин і витоків явища неомімесису в постмодерністських художніх текстах як «інакшого» мімесису.

Зазвичай мімесис потрактовують як принцип наслідування природи в літературному тексті: *«Художній мімезис передбачає наслідування логіки формотворення самої природи, а не копіювання окремих готових її елементів»* [7, 129]. Ключовими при цьому можна вважати два моменти. По-перше, постмодерністські тексти позиціонуються переважно як неміметичні¹. По-друге, термін мімесис не є однозначним. Традиція його наукового розгляду бере початок в античності, зокрема від праць Платона. Дослідники наукової фантастики, у тому числі постмодерністської (Сава Дам'янов), апелюють до діалогу «Софіст», у якому філософ говорить про два типи художньої творчості – *phantastike* і *mimesis* [2, 274]. Цей розподіл не є точним, зважаючи на специфіку перекладу термінів. Жаклін Ліхтенштейн та Елізабет Декюльто наголошують, що Платон у названому діалозі говорить про дві з можливих форм живописного мімесису, а саме про *μίμησις εἰκαστική* та *μίμησις φανταστική* (235d – 236c). Перша відтворює зразок зі збереженням його пропорцій і є мистецтвом копії, а друга – реальне з урахуванням точки зору глядача, тобто *«відтворює не буття, а позірність»* [4, 400]². Тому вона й названа фантастичною та перекладається як мистецтво симулякрів й ілюзорне мистецтво [4, 400], але все одно залишається мімесисом.

Неміметичність постмодерністських текстів базується на положенні, що вони передають симулякровість, нереференційність інформаційного

¹ С. Дам'янов називає неміметичну літературну практику своєрідним «реалізмом» постмодерну, його фундаментальною та ортодоксальною парадигмою [2, 291].

² Можемо доповнити думку французьких дослідниць висловлюванням Анджея Завадзького, що *«opozycja eikon – fantasma funkcjonuje w odniesieniu do pojęć prawdy i fałszu. Jest to jednak, w tym wypadku, prawdziwość rozumiana ... jako zgodność przedstawienia/sądu z tym, co przedstawione/bytem»* [17, 64] (Опозиція *eikon – fantasma* діє стосовно понять правди й фальшу. Але, в цьому випадку, правдивість розуміється ... як відповідність уявлення/судження уявлюваному/існуючому).

суспільства та культури споживання, символом яких постає знак (реklamний, телевізійний, мовний)³. Сучасна культура продукує не реальність, а гіперреальність екранної культури (істинними робить речі телебачення [1, 46]) та масового споживання: «...*Ми повсюди живемо у світі, навдивовижу схожому на оригінальний — речі в ньому продубльовані за своїм власним сценарієм*» [1, 20], яке Жан Бодріяр називає «істерією виробництва та перевиробництва реального» [1, 37]. Гіперреальність стає предметом і прийомом зображення в постмодерністських прозових текстах, але максимально проявляється в тих із них, що орієнтовані на представлення можливих наслідків гіпертрофованого розвитку нанотехнологій і репрезентовані жанром кіберпанку. Твори цього жанру, з одного боку, важко запідозрити в наслідуванні природи, якої ще не існує і яка через те не має матеріального втілення, а з іншого – наслідування необхідне для забезпечення упізнаваності художніх образів читачем та вибудовування системи смислу. Можемо говорити про зміну специфіки мімесису в постмодерністських текстах, зокрема в стилі кіберпанку як найбільш репрезентативному в постмодерністській прозі в аспекті специфіки мімесису.

Перекшталтування філософами навколишньої культурної дійсності з реальної на гіперреальну змінило позиціонування мімесису стосовно естетичного досвіду. Хенрик Чубала наголошує, що раніше естетичний досвід був підпорядкований репрезентації, тепер репрезентація підпорядковується естетичному досвіду. Історія репрезентації опановується через функцію естетичного досвіду й розуміння світу [9, 35]. Дослідник доходить висновку, що міметичне мистецтво сьогодні переживає занепад у зв'язку з тим, що літературу перестають позиціонувати як пізнавальне мистецтво. Завданнями міметичної літератури він називає створення несуперечливих картин соціальної дійсності або психології людини, збільшення пізнавальних перспектив, гру художніми конвенціями й місцями недоокреслення інтенційних предметів, прагнення до об'єктивізму чи суб'єктивізму відображення. Мімесис як безпосередня або метафорична репрезентація дозволяє літературі відкривати надпредметність світу як цілості [9]. Зважаючи на фрагментарність, іронічність постмодерністської культури, ці аспекти мімесису мають бути переосмислені.

Можливість такого переосмислення закладено ще в античній культурі, на початку становлення мімесису як поняття. Як зазначають автори статті «Мімесис» у «Європейському словнику філософії», первинно цей термін як такий, що стосується пантоміми, означав «*діяльність, спрямовану на вираження внутрішньої реальності, а не на відтворення зовнішньої*» [4, 400]. Крім того, той же Платон на початку своїх досліджень висловлював цей термін також із театрального мистецтва й зіставляв мімесис і дієгесис, тобто

³ Зофья Мітосек так характеризує нерефернційну культуру сучасності: «*Zamiast naśladowania, odzwierciedlenia, prezentacji mamy świat bez rzeczywistości, świat znaków i konstrukcji znakowych, których sens wynika z miejsca w systemie*» [13, 83] (Замість наслідування, віддзеркалення, презентації маємо світ без реальності, світ знаків і знакових конструкцій, смисл яких виникає з місця в системі).

з одного боку – міметичний дискурс мистецтва трагедії й комедії, з іншого – оповідь поета від власної особи, без маски персонажа [4, 400]. Тобто мімесису підлягала саме оповідь як дія, історія в її наслідуванні зовнішньої реальності. Згодом філософ переносить акцент з ідентичності суб'єктів (актора, автора) на питання ідентичності об'єкта, а саме відношення образу до свого прототипу. Більш детально специфіка мімесису осмислена Платоном і Аристотелем на матеріалі візуальних мистецтв, зокрема живопису як міметичної реальності, що наслідує зовнішню реальність та її образи. Отже, уже в теорії Платона наявне ключове розрізнення: мімесис у сенсі подібності та мімесис у сенсі відтворення, тобто розгляд терміна в філософському та філологічному контекстах.

Аристотель увів дещо інше значення мімесису, що вплинуло на подальшу європейську традицію його розгляду. Подвійна мистецька референція (до літературної фабули й живописного портрета) зумовила двоякість трактування мімесису – як репрезентації, наслідування дії, та імітації, наслідування подібності. Згодом відбулося злиття тлумачень мімесису як наслідування дій та мімесису як наслідування природи. У XVI столітті змінився наголос у розмежуванні видів мімесису. З одного боку, виокремлено реалістичну інтерпретацію наслідування як подібності з метою створення ілюзії реальності, а з іншого боку – вироблено інтелектуалістську концепцію наслідування, де імітація підпорядкована уявленню та судженню для досягнення досконалості й краси, де поет став творцем, а література – вигадкою. Гуманісти Відродження висунули ідею, що аби наслідувати природу, мистецтво повинно наслідувати мистецтво, а також шукати джерело натхнення не лише в моделях природи чи суспільства, а й у самому митцеві, у його власній ідеї, оригінальності, що підносить твори митця над творами минулого. П. Корнель, представник французького мистецтвознавства XVII століття, наголосив на підпорядкуванні наслідування принципу задоволення як меті мистецтва, оскільки класичний ідеал досконалості полягав у поєднанні насолоди та пізнання. Потрактування образу в термінах подібності було піддано сумніву із появою нової концепції образу як знака (Р. Декарт), а також із трансформуванням поняття природи. Природу починають розуміти не лише емпірично (як видимий світ), а й раціоналістично (як синонім сутності) та нормативно (як синонім краси й істини). Отже, «природа» вказує і на об'єкт наслідування, і на ефект, якого воно прагне досягнути, а увага митців концентрується на застосуванні аналітичних критеріїв розробки репрезентації, бо наслідування підпорядковується раціональним критеріям відбору та корегування. Водночас у тому ж XVII столітті ставиться питання вимислу в поезії як ілюзії та репрезентації пристрастей. У XVIII дослідники надають перевагу трактування мімесису як наслідування прекрасної природи в шляхетній гамі правдоподібності та благопристойності, розрізняючи точне відтворення й вигадливе перетворення реальності. Наприкінці століття німецькі естетики відходять від аристотелівської традиції, проголошуючи звернення до

прекрасного через увагу як до містичного досвіду, так і до естетичного, що зумовило появу постулату романтиків про те, що мистецтво мусить формувати природу. Реалістичне мистецтвознавство XIX століття визначає міметичну репрезентацію як таку, що заснована на принципі детермінованості та вписаності в соціальну та культурну системи координат. У такий спосіб у реалізмі відбувається знецінення наслідування як центральної категорії естетики та ведуться пошуки відповіді на питання про те, що є основою мімесису – подібність, референція чи репрезентація? Сучасна естетика постулює неможливість ізоморфізму між дискурсом і реальністю [4, 401 – 407].

Отже, специфіка мімесису в постмодерністській прозі зумовлена еволюцією поняття, точніше, зверненням до різних етапів його попереднього розвитку. Зважаючи на «поверховість» смислів у постмодерністській культурі й відповідно літературі, що заперечує есенційність та смислову глибину текстів, мімесис у платонівському значенні подібності як збереження структурних принципів оригіналу залишається неактуальним, на відміну від мімесису в значенні відтворення як ілюзійності. Вагомим стає розмежування дієгесису й мімесису, особливо в контексті розвитку метатекстуальності постмодерністських прозових текстів, оскільки метаоповідь концептуалізує фікційність наративу та оповіді як текстових рівнів. Традиція аристотелівського визначення мети наслідування як створення ілюзії реальності, актуалізована в мистецтві Відродження, у постмодернізмі трансформована на рівні іншої мети – створення ефекту реальності. Передумов для цього дві: розуміння природи літературного образу як знака, що не має референції в реальності, та апеляція до знаків симулякрової культури інформаційного суспільства як прототипу, що породжує ефект реального (*«Більше не існує ані суб'єкта, ані точки фокусування, ані центра й периферії: чиста флексія або циркулярна інфлексія. Більше не існує ані насильства, ані нагляду – одна лишень «інформація», таємна злостивість, ланцюгова реакція, повільна імплізія та просторові симулякри, в яких ще має місце ефект реального»* [1, 47]). Стали плідними для постмодернізму ідеї визнання ілюзійної природи літературного тексту та контекстуальності його витоків. Із трьох джерел (природа, мистецтво, автор) актуальним залишилося одне – твори майстрів-попередників, тоді як поняття природи та функції автора піддані трансформації. Їх замінило поняття культури як тексту та інше розуміння ролі автора, яке пройшло складний шлях від імітатора до творця та врешті до скриптора. Якщо П. Корнель до загальновизнаної пізнавальної функції мімесису додав задоволення, то постмодерністи прибрали його пізнавальну функцію, залишивши задоволення. Емпіричне розуміння природи як джерела прототипів для міметичних образів доповнилося в тому ж XVII столітті раціоналістичним та нормативним аспектами, завдяки яким наголошено на ефекті, якого прагне досягти мімесис. Постмодерністська інтерпретація змінила ракурси розуміння природи. Емпіризм перетворений на знаковість,

нормативність перестала бути загальною цінністю, а раціоналістичність зведена до конструктивності. Найбільших змін зазнало положення про відношення образу до природи як базового компонента мімесису. Два протилежні погляди (мистецтво формується природою або формує її) замінені постулатом, де природність підміняється текстуальністю. У такий спосіб дотримано принципу децентрації як відмови від певного смислового фокусу, адже мімесис тепер не апелює до зовнішньої щодо тексту реальності як трансцендентної цінності⁴.

Прототипом міметичного об'єкта в постмодернізмі постає те, що було недосяжним для логоцентричної класичної культури, а саме симулякрівий простір знака та екзистенційний досвід Іншого. Симулякровість знака якнайбільш репрезентативна в кіберпросторі комп'ютерної гри, що сполучає чуттєвий досвід гравця в сприйнятті віртуальної реальності та ілюзійності самого гіперпростору, позбавленого об'єктивного, «утіленого» існування⁵. З іншого боку, так само чуттєво сприймається текстове втілення свідомості автора чи персонажа як несвідомий відбиток екзистенції Іншого, що є реальним і ілюзорним водночас. Якщо перше створює «ефект реальності»⁶, то друге становить мімесис досвіду⁷, але обидва апелюють до чуттєвості досвіду реципієнта й симулякровості предмета відтворення та витворюють новий тип мімесису в постмодернізмі⁸ – неомімесис.

Отже, неомімесис у постмодерністській літературі, що постулює неможливість ізоморфізму між дискурсом і реальністю, підпорядкований завданню репрезентації не природи (у літературі в такий спосіб наголошується надпредметність світу як цілості), а естетичного досвіду,

⁴ Хенрик Чубала, зокрема, відзначає тенденцію виходу літератури за інтерпретаційний та оцінний опис світу та демаскування світу уявлень як світу ілюзії і уяви, симулякру, продукту інтерпретації [9, 39], а С. Дам'янов говорить про «творчу мімікрію» літературного тексту під нелітературну (нехудожню) модель дискурсу, зокрема енциклопедичну, лексикографічну, науково-аналітичну тощо [2, 287].

⁵ Поєднання ілюзійності та чуттєвості як ознак віртуальної реальності характеризує симуляцію, а не наслідування: «ВР не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства. Иначе говоря, имитация имитирует пред-существующую реальную модель, а симуляция порождает сходство несуществующей реальности – симулирует нечто, что не существует» (Славой Жижек) [3].

⁶ Ростислав Семків, посиляючись на Ж. Бодріяра, характеризує стан цивілізації як «несправжній», у якому «кожен ефект вже є звичним, а кожна ілюзія справжньою. <...> «ефект реальності» віртуального простору комп'ютерної гри є справжнім та оманливим одночасно: фізіологічні процеси людини, котра надіває відеошолом, адаптуються до параметрів віртуального простору, генерованого в комп'ютері, простору, що насправді «просторово» не існує» [5, 32–33].

⁷ Х. Чубала мімесисом досвіду називає нове мистецтво на-слідування, що орієнтоване не на принципи творення художньої дійсності згідно з науковою картиною світу та ідеологічними настановами, а на перцептивну спроможність художнього від-творення живої екзистенції як входження у світ Іншого. Це нове мистецтво визначає як таке, що включає досвід недосяжного (для позитивістськи потрактованого пізнання) для світу, замкненого в раціоналістичних уявленнях і актах свідомості. Мімесис досвіду – не пізнання, а споглядання й медитація замість міметичного відтворення-наслідування світу – того, що понятійне, що не може бути замкнене в готових формах уже пізнаного [9, 41 – 45].

⁸ Р. Семків: «Окреслюється, фактично, новий варіант мімесису: на місці вектора “природа – людина” виникає новий – “інформація – людина”» [5, 47].

культури як знака, оскільки літературу перестали позиціонувати як пізнавальне мистецтво. Прототипом міметичного об'єкта вважається симулякрний простір знака та екзистенційний досвід Іншого. Підміна природності як зовнішньотекстової домінанти текстуальністю супроводжувалася зміною ролі автора в тексті та відповідно відсутністю в ньому авторської інтенційності, яка мала б зумовлювати його цілісність і можливість однозначної інтерпретації. Натомість її (інтенційності) відсутність спричиняє фрагментарність і поліінтерпретативність художнього постмодерністського тексту.

Список використаних джерел

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр; [пер. з фр. В. Ховхун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
2. Дам'янов С. Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну (пер. А. Татаренко) // Сава Дам'янов. Антологія сербської постмодерної фантастики. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2004. – С. 273–295. – (Серія «Fest проза»).
3. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия [Електронне джерело] // Искусство кино. Архив. – 1998. – №1 (январь). – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25>
4. Ліхтенштейн Ж. Мімесис / Жаклін Ліхтенштейн, Елізабет Декюльто; [пер. В. Артюх] // Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. з фр. – Том перший. – Вид. друге, виправл. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. – С. 399–418.
5. Семків Р. Фрагменти [Текст]: есеї / Ростислав Семків; післямова С. Матвієнко. – К.: Смолоскип, 2001. – 88 с.
6. Ушкалов Л. Таке солодке слово «мімесис». Плінієві побрехеньки, по-нашому розказані [Електронне джерело] / Леонід Ушкалов // Україна молода. – 12.03. 2013. – № 37. – Режим доступу: <http://umoloda.kiev.ua/number/2237/164/79654/>
7. Юхимик Ю. Міметична проблематика в естетичній думці грецької класики [Електронне джерело] / Ю.В. Юхимик // Гуманітарний часопис. – 2014. – № 1. – С. 123 – 132. – Режим доступу: <http://www.khai.edu/csp/nauchportal/Arhiv/GCH/2014/GCH114/pdf/14.pdf>
8. Юхимик Ю.В. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва : дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Юхимик Ю.В.; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2011. – 391 с. – Бібліогр.: с. 360–391.
9. Czubala H. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania / Henryk Czubala // Świat i Słowo. – 2013. – № 2(21). – С. 35–51.
10. Drenda O. Golem v 2.0. Dlaczego mamy obsesję na punkcie wiernego odtwarzania rzeczywistości? [Електронне джерело] / Olga Drenda // Gadzetomania. – Режим доступу: <http://gadzetomania.pl/4074,golem-v-2-0-dlaczego-mamy-obsesje-na-punkcie-wiernego-odtwarzania-rzeczywistosci>

11. Kałużny J. Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych / Jerzy Kałużny // Kultura współczesna. – 2007. – №3. – S. 85–103.
12. Mikołajewska B. Na początku na to jedno przyszło pożądanie ... Hymny Rigwedy o stworzeniu świata [Електронне джерело] / Barbara Mikołajewska // Biblioteka Internetowa The Lintons' Video Press. – Режим доступу: <http://tlvp.net/~b.mikolajewska/booknook/Rigweda.htm>
13. Mitosek Z. Ta dziwna mimesis / Zofia Mitosek // Teksty Drugie. – 2003. – № 5. – S. 82–87.
14. Rampley M. Mimesis i alegoria. O Abym Warburgu i Walterze Benjaminie / Matthew Rampley // Przegląd kulturoznawczy. – 2010. – № 2 (8). – S. 54–74.
15. Schwarzwald D. R. Humanistyczna etyka lektury / Daniel R. Schwarzwald // Wielogłos. – 2009. – № 1 – 2 (5 – 6). – S. 123–136.
16. Ślachciak K. Mimesis [Електронне джерело] / Krzysztof Ślachciak // Fototekstura. – Режим доступу: <http://fototekstura.pl/mimesis/>
17. Zawadzki A. *Symploke* jako figura platońskiej mimesis / Andrzej Zawadzki // Wielogłos: Pismo Wydziału Polonistyki UJ. – 2007. – Vol. 1. – № 1. – S. 54–68.

Annotation

Kropyvko I.V. Neomimesis in the postmodern literary text.

Redefining the term mimesis, the history of its formation and peculiarity in the fiction postmodern period is of particular relevance. Scientists observe altered mimesis' peculiar feature as one of the theoretical aspects of understanding visibility of spatial models offered in postmodern texts. The aim of the research is to trace the origins and causes of the phenomenon neomimesis in postmodern art texts as "otherwise" mimesis.

Mimesis is usually interpreted as a principle of imitation of nature in the literary text. There are two main points for mimesis. First, postmodern texts are ranked primarily as non mimetic. They reproduce information society and consumer culture as simulacrum without reference, a symbol of which the sign (advertising, television, language) is. Second, the term mimesis is not straightforward, given the difficulty of adequately translating the works of Plato, the author of the term, and the evolution of its conceptual content. Peculiarity of mimesis in postmodern prose is due to all evolution concept and appeal to different stages of its previous development.

In postmodern literature neomimesis postulates the impossibility of isomorphism between discourse and reality, not subordinate to the task of representing nature and aesthetic experience culture as a sign. The prototype object is considered mimetic visible space and mark another existential experience. The substitution of natural external text as dominant textuality accompanied the changing role of the author in the text and the lack of it under the author's intentionality, which would cause its integrity and the ability to clear interpretation.

Key words: *mimesis, neomimesis, postmodernism, natural, textuality, hyper.*

СВОЄРІДНІСТЬ ВІДТВОРЕННЯ РЕАЛІЙ В РОМАНІ «БЛУДНИЦЯ ВАВИЛОНСЬКА» ГАЛИНИ ТАРАСЮК

У статті висвітлено своєрідність авторського відтворення реалій перехідної історичної епохи розпаду Радянського Союзу й становлення незалежної Української держави, розглянуто їх художню функцію в структурі роману, досліджено універсалії реалій: історичні факти, явища, події, персоналії, що презентовано як «речові докази», прикмети місця і часу дії у творі, й акцентують на їхній значимості. Визначено основні принципи й засоби мистецького введення реалій у текст твору.

Ключові слова: *реалії, історична епоха, функції реалій.*

В статье осмысливается своеобразие авторского воссоздания реалий переходной исторической эпохи распада Советского Союза и становления независимого Украинского государства, рассматривается их функциональность в тексте романа, исследованы универсалии реалий: исторические факты, явления, события, персоналии, выполняющие роль «вещественных доказательств», обозначения места и времени действия в произведении, акцентирующие внимание на их значимости. Определены основные принципы и средства художественного введения реалий в текст произведения.

Ключевые слова: *реалии, историческая эпоха, функции реалий.*

Творчість Галини Тимофіївни Тарасюк займає значне місце в українській літературі першого десятиліття ХХІ століття. Письменниця є лауреатом Державної літературної премії ім. Олеся Гончара, Всеукраїнської літературної премії ім. Володимира Сосюри, літературно-мистецької премії ім. Сидора Воробкевича (м. Чернівці), премії Ліги українських меценатів, а також премії журналу «Березіль» та родини Нитченків за кращий прозовий твір року (2002, 2003, 2004, 2006 рр.), нагороджена Орденом княгині Ольги 3-го ступеня та медаллю «Незалежність України» Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота Фортуна».

До вивчення творчого доробку письменниці зверталися літературознавці М. Богайчук, В. Бондар, В. Брюховецький, М. Вишневська, А. Галич, В. Грабовський, В. Дячков, Н. Зборовська, Т. Качак, В. Китайгородська, В. Кожелянко, Ю. Ковалів, Є. Кононенко, В. Косяченко, Р. Кухарук, М. Ласло-Куцюк, О. Мороз, І. Любовик, Г. Паламарчук, Л. Пастушенко, О. Пономаренко, П. Рихло, В. Соболев, М. Якубовська,

літературно-критичні статті яких друкувалися на сторінках періодичних видань («Літературна Україна», «Вечірній Київ», «День», «Доба», «Буковина», «Буковинське віче» тощо, – журнали: «Дзвін», «Дніпро», «Березіль» тощо). Оцінюючи романні експерименти Г. Тарасюк, Ю. Ковалів зараховував її романи до жіночого письма, порівнюючи її твори *«із творами Галини Пагутяк, Софії Майданської, Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Людмили Тарнашинської, Марії Матіос, Світлани Йовенко та ін.»* [1, 287].

Роман письменниці «Блудниця вавилонська» було опубліковано в збірці прози «Янгол з України» у 2006 році. Знаменно, що ця книга посіла перше місце в номінації «Проза» у національному конкурсі «Краща книга України». У романі зображено часи застою й розпаду Радянського Союзу, перші кроки України на шляху до незалежності та самостійності. Твір сповнений багатьма історичними реаліями тієї епохи. Проблема відтворення дійсності в літературно-художніх творах, взаємодія вигаданого й історичного матеріалу, співвіднесеність літератури та історії завжди є актуальним предметом для літературознавчих досліджень. Письменниця художньо відтворює кризовий період, своєрідний зріз «смутної і непевної доби», сповненої негараздів, дезорієнтації суспільства, перебудови країни, зміни цінностей, ідеології, свідомості людей. Історія соціуму подається крізь призму долі головної героїні – «провидиці і цілительки» Великої Марсалії, життя якої тісно переплетене з найголовнішими подіями, що відбувалися в державі, і саме вона пройшла всі випробування часом.

Проблема трансформації дійсності в мистецьку реальність є, безперечно, актуальною в літературознавстві. Реалії епохи є тим «предметним матеріалом», на якому митець розкриває своє розуміння важливих суспільних, політичних, економічних, світоглядних проблем, актуалізуючи їх вираження через низку художніх образів, розвиток мотивів, розкриття характерів, тем, ідей літературно-художнього тексту, спираючись на сукупність реалій, що постають основою правдивості, достовірності подій, зображених у творі. Роман Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська» ґрунтується на реальних історичних подіях періоду становлення незалежності України, свідком яких була письменниця. На відміну від підручників з історії, автори яких зосереджують увагу на трактовці конкретних фактів, подій, дат, письменниця прагне розкрити психологію людей, заглибитись в їхній внутрішній світ, переживання. У сюжеті роману центральне місце відведено зображенню долі окремої людини на тлі бурхливої епохи змін, перебудови не лише політичного, економічного, соціального, культурного життя, а, перш за все, перевороту у свідомості нації.

Галина Тарасюк ставить за мету показати життя українського суспільства, а саме тієї його частини знедолених, матеріально й духовно ошуканих людей, які опинилися на узбіччі життя. Поряд із ключовими персонажами твору (Великою Марсалією, Родіоном Новоявленим, Митрофаном, Босальським) письменниця подає узагальнений образ народу, а точніше «ошалілого» від горя і хвороб, злиднів і брехні натовпу.

Зображення назріваючих змін, інтерпретація проблем суспільного життя є основним завданням прозаїка. Для достовірного відтворення тих подій і явищ вона використовує у творі низку історичних реалій. Характер історичних етапів розкрито крізь призму його відбиття на життєвому шляху Марини Бурковської, яка була очевидцем епохи перебудови, розпаду Радянського Союзу й утворення незалежної Української держави, очима героїні роману оприявнюються події дійсності, їх оцінка, у якій виразно відчувається авторська експресія: «...на просторах необъятной Родины повним ходом ішла Перебудова, аж тріщали підмурівки й основи монолітного Союзу нерушимих республік советских, і народ, натхненний змінами партійного курсу, контужений несподіваною свободою, й собі намагався брати в тому рейваху найактивнішу участь» [2, 144].

Згадуючи в романі певну історичну подію, Г. Тарасюк відзначає її вплив на суспільне життя. Наприклад, у ситуаціях аварії на Чорнобильській АЕС, у зображенні яких наголошено приховування владою наслідків трагедії: «...минув час, влада й далі робила вигляд, ніби нічого не трапилось, зовсім нічого не трапилось, усе, як було, – по-радянськи надійно, по-комуністичному – щасливо, але тривога серед людей бухкотіла, як магма у приспаному вулкані. Чутки, плітки, домисли отруювали життя, роз'їдали іржею залізобетонний моноліт віри у щасливе майбутнє. А тут ще алопеція в Чернівцях. І знову чутки: колона військових машин, проїжджаючи містом, розлила радіоактивне пальне... У горах на військових базах вибухає ядерна зброя... балістичні ракети... Ми в полоні у атомного монстра!.. Кінець Радянському Союзу, кінець світу!» [2, 115]. Письменниця правдиво оприявнює настрої паніки й дезорієнтації людей в умовах обмеженого доступу до інформації. Вона своєрідно характеризує стан українського соціуму: «Країну лихоманило від перемін і нестабільності» [2, 199], у спогадах головної героїні роману постають історичні реалії життя суспільства 90-х років: «Яка колотнеча! Народ колотився, народом колотили... Одні боролися, другі – боялися... Треті не признавалися, що страх мають... І всі бігли до ворожок... Отоді-то хтось мудрий, чи не Учитель, здогадався пустити в хід гороскопи, а в народ випустити Кашипорів з Чудаками...» [2, 192–193]. Побутовізм подієвих характеристик, іронічно-сатиричні означення стану народу скорельовують утвердження думки, що в такій критичній для держави ситуації дуже вигідно й легко маніпулювати свідомістю натовпу. У такій політичній атмосфері на зміну радянській ідеології приходять не менш небезпечні містичні культи з екстрасенсами, провидицями та цілителями, з'являються таємні організації, спецслужби, які навчають обраних керувати натовпом, організовують масовий вплив на свідомість громадян.

Уособленням таких злочинних угруповань при тодішній владі є образ Учителя. Галина Тарасюк у форматі його численних «проповідей» і «повчань» викриває антигуманний зміст їхньої діяльності. У ній виявляються диктаторські принципи керування державою, що були властиві

радянським вождям. Перекручення біблійних заповідей, проголошених учителем, інтерпретуються як засіб залякування людей та їхнього повного підкорення: *«Народ – це натовп. А натовп чинить так і те, на що його провокують лідери <...> Ваша головна задача – гамувати натовп. Відводити його в бік від соціальних вибухів, витравлювати страхом генетичне прагнення протесту, переконувати, що ми самі – ковалі свого щастя, і винуватці своїх бід... Корінь зла – у нашій гріховності, захланстві, підлості, зрадливості, заздрості, лінивстві. Шлях до щастя – очищення молитвою, страхом перед Богом, покутою, смиренством, виконанням християнських заповідей. Нема спасіння тому, хто бачить колоду в чужому оці, а у власному – скалки не бачить / Ви – пасторі. Сійте страх серед овець. Страх – батіг, що прижене їх у царство Боже. / Ви – сторожі влади. Рятівники держави...»* [2, 198–199].

Наявні в романі Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська» реалії є ознаками як світу речей, що оточує людину (інтер'єр), так і пейзажу, що є концептуальним у розвитку сюжету, надаючи колориту парадигми епохи. Викриття шахрайської діяльності екстрасенсів та цілительок – одна з провідних тем твору. Основним засобом їхньої характеристики є використані автором імена відомих людей, таких як Вольф Мессінг, Блаватська, Ванга, але в дещо перековерненій формі – прізвиська: Кашпор (тобто А. Кашпіровський), Чудак (А. Чумак). У роздумах про свою долю Марсалія нарікає: *«...могла б уже стати відомішою за саму Вангу, і багатішою за Далай Ламу і Кондолізу Райс. Легендарнішою за саму Мату Харі. А не ховатися за кулісами розвалених сільських клубів...»* [2, 138–139]. У діалозі іншої героїні Бурковської з Учителем згадано, як свого часу її намагався переманити за кордон сам Говард Лі. У реакції на цю її заяву Учитель висміює слова героїні, як і тих цілительів:

«– Горвард Лі? – засміявся Учитель. – Старий хитрий китаїоза, він і до тебе добрався? Йому мало кашпорів різних, що вже й до бабів узявся? Цікаво, що вони там збираються робити з усіма нашими біснуватими? Солити чи психотронку випробовувати на вас? <...>

– Ну й що? – з викликом запитала вона.

– А нічо, лиш те, що Горвард Лі, цей безневинний американський пенсіонер і шанувальник нетрадиційної медицини і всякої чортівні, насправді ветеран американської розвідки і добре знає, хто довгий час ховався під псевдо Мата Харі...» [2, 139]. З погляду Бурковської, у її згадці про першу зустріч із Вольфом Мессінгом, який приїхав до їхньої Новосілки із «концертом», подається і характеристика Мессінга, в епіцентрі якої зображено риси реальної біографії персонажа: *«...Марсалія згадувала скромний, без жодних спецефектів, виступ знаменитого Мессінга... / Він заїхав до їхньої Новосілки, певно, гастролюючи по Україні. Дивитися на радянське чудо-юдо, прославленого віщуна, який (газети писали) ніби самому Гітлеру скору погибель накаркав, вони ходили всім класом. Чекали концерту, як третього прищестя. З вуст лунали слова: гіпноз, телепатія, – такі*

незвичні, «розсекречені», що, і всі це розуміли, закотились у наш реалістичний, атеїстичний світ з якогось... потойбіччя» [2, 117].

З образом Марсалії, яка, за задумом автора, посвячена у владні механізми маніпулювання народом, пов'язано викриття існуючого ладу політики. Усі ці «розсекречені» цілителі, екстрасенси були покликані відвертати увагу від глобальної невирішеної внутрішньодержавної кризи в СРСР, теми повернення після короткої відлиги до тоталітарних дій, спрямованих проти народу: «...згадувала далекий 1968 рік. Тоді саме в Радянському Союзі настало, як зараз пишуть, потепління і на холодне сонечко зрадливої свободи несміливо витикалося із підпілля усе потойбічне, тобто те, що було потойбіч наукового матеріалізму. Точніше, його витикали... / О, ця ілюзія свободи і демократії! Якби хто знав, у яких серйозних секретних кабінетах і ким пишуться її сценарії, і якою психотропною зброєю її контролюють! У 1968-му пустили в народ розсекреченого Мессінга. У 1988-му, очевидно, ситуація була набагато серйозніша, коли не гребували і такою дрібнотою, як баби-знахарки, сільські ворожки, люди із сильним біополем і екстрасенсорними здібностями, як вона, Марсалія» [2, 117]. Мотив відвернення уваги натовпу від реальних проблем теж розгортається через призму сприйняття героїні: «Марсалія добре пам'ятає, як сказала їхня Новосілка після гіпнотично-телепатичних сеансів Мессінга! Усі – від малого до старого – тільки те й робили, що гіпнотизували одне одного і читали на віддалі чужі думки» [2, 120].

У творі Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська» ідеться і про тогочасну моду на різноманітні курси з екстрасенсорики, містики, за навчання на яких люди віддавали чималі гроші. Брала в них участь і Марсалія: «товкли химерну науку екстрасенсорику, тупо конспектували лекції Учителя, завчали напам'ять брошури “Как стать экстрасенсом”, “НЛЮнавты и контактеры – кто они?”, “Посланцы Высшего Разума”, які він і видавав під псевдонімом – Авессалом, та рецепти цілющих настоянок переписували» [2, 116]. Шахрайський механізм одурення людей поширювався далі, адже по закінченню «навчання» «курсанти» заробляли гроші «цілительством». Прикладом такої діяльності є Велика Марсалія. Володіючи сильним біополем, але не маючи жодних екстрасенсорних чи цілительських здібностей, вона вводила в оману людей, змушувала їх вірити в те, що причиною всіх бід є не держава й злочинна влада, а їхня особиста гріховність. Галина Тарасюк реалістично зображує картину цинічного грабування нещасних людей «учениками» Марсалії, усю жорстокість і меркантилізм стосовно народу: «Натовп з натугою просочувався до зали крізь відкриті двері, на яких кількоро волосатих і голомозих справно пхали в руки кожному “цілющий набір”: заряджене фото цілительки й товстенну книгу, примовляючи:

– Двісті! Сто – за сеанс. Сто – за фото і книжку Великої Марсалії “Зціли душу”» [2, 113]. Учителю ставився до Марсалії як до інструменту, психотропної зброї проти народу. Він навчив її віднаходити психологічні

важелі впливу («світом править голод, секс і страх» [2, 165]) і натискати на них для підкорення людей: *«Світ – це натовп. Використовуйте натовп. Пам'ятайте, що ним теж править голод – на видовища. Раз. По-друге, окремих людей згонить у стадо страх голоду, іншими словами – боротьба за свої права і соціальні гарантії. Використовуйте страх перед цим голодом. Усі світові проблеми виникають і вирішуються на гормональному рівні натовпу. Юрба вибирає президентів, фюрерів, пророків, месій, поп-зірок як – сексуальних партнерів. Будьте сексапільними <...> Не соромтесь, натискайте – словом, жестом, а головне – страхом, на його еrogenні зони. Але не допускайте цю збуджену гору ближче, аніж на відстань руки – загризе! Затопче! Рампа сцени – священний кордон між вами і натовпом. Велике бачиться на віддалі. Будьте недосяжні. Натовп шанує недосяжних. Він їх боїться. Хай вас бояться. Тримайте юрбу страхом. Еrogenна точка натовпу – хіть страху, істерія страху. Доводьте юрбу до істерики – тоді вона керована»* [2, 165]. Особливий наголос Учитель робив на підкоренні свідомості інтелігенції, як рушійної сили народу: *«Почніть із совісті і розуму народу – з інтелігенції, яка у всі часи у всіх народів була, є і буде – голодною і спраглою на чудо, обділеною любов'ю, застрашеною... Владою, режимами...»* [2, 166].

Г. Тарасюк також розкриває негативну роль засобів масової інформації у рекламуванні діяльності псевдо пророків і псевдо цілителів. Письменниця постійно натякає, що народом і державою керують спеціальні служби, яким підконтрольні навіть політики, бо й вони є маріонетками театрального політичного дійства. Коли Марсалія почала здогадуватися, якою насправді страшною людиною є Учитель, їй захотілося втекти, повернути собі втрачену волю: *«Ти боїшся Учителя. Бо впізнала того, хто ховався під його личиною. Ти не хочеш бути ані зомбі, ані психотропним апаратом, що зомбує розгублені маси. Бо знаєш, що і хто за цим стоїть. Ти не бажаєш бути вічним рабом системи, бо ще свіжі у пам'яті спогади про Вакара і всіх тих «кураторів», які тобі перепаскудили життя. Ти рада, що вони знайшли Кашипура, однак ти не певна, що тебе лишать у спокої: батьківщина ж у небезпеці»* [2, 168]. Спокійними і самовпевненими є слова Учителя: *«Ми – держава в державі. Царства, імперії, системи, союзи розпадаються, а ми є і завжди будемо. При всіх формаціях, системах, режимах. Ми – вічні. Ми – основа основ»* [2, 170].

Життя головної героїні роману Галини Тарасюк «Блудниця вавилонська» зображено на тлі суперечливої історичної епохи з використанням певних реалій. В образі Великої Марсалії письменниця показує моральне звиродніння, деформацію свідомості поколінь, через подвійні морально-етичні стандарти, виховані в Радянському Союзі. Автор роману викриває шахрайську діяльність екстрасенсів, псевдо цілителів і пророків, що була поширеною в часи перебудови й розпаду СРСР. Г. Тарасюк пригадує в романі один із найсуперечливіших періодів в історії України, розповідає про ті факти і події, очевидцем яких їй довелося бути.

Значний інтерес викликає дослідження образу епохи, що формується письменницею як тло, на якому розгортаються історичні події, явища, факти, що багато в чому залежить від свідомості та світосприйняття самої письменниці.

Отже, Г. Тарасюк у романі «Блудниця вавилонська» не просто прагла правдиво відтворити реалії перехідної історичної епохи розпаду Радянського Союзу й становлення незалежної Української держави, а показати читачеві зміни в психологічному, емоційному стані суспільства. Оповідь у романі позначена виразною авторською експресією, яка створюється за допомогою використання різних влучних художніх засобів, що вносять додаткові відтінки в зміст твору, надаючи певного підтексту. Письменниця не вводить у текстову площину роману «голі» факти, події, явища (тобто всі реалії тогочасної дійсності), а спочатку художньо оброблює їх, поєднує з тропами, стилістичними фігурами, насичує експресією, прихованою авторською оцінкою, щоб не залишити читача байдужим до прочитаного.

Список використаних джерел

1. Ковалів Ю. Романні експерименти Галини Тарасюк / Ю. Ковалів // Тарасюк Г. Т. Трепанія: Літературознавчі праці, рецензії, відгуки. Роздуми. Інтерв'ю. – Бровари : Вид-во ПП «МН ТРК «Відродження», 2006. – С. 287–294.
2. Тарасюк Г. Блудниця вавилонська / Г. Тарасюк // Тарасюк Г. Янгол з України. Маленькі романи, новели. – К. : Либідь, 2006. – С. 111–206.

Annotation

Miroshnichenko L.V. Originality of recreation of realities in a novel strange "Woman of vaveloncka" Halyna Taracuk

Originality of authorial recreation of realities of transitional historical epoch of disintegration of Soviet Union and becoming of the independent Ukrainian state is found out in the article, they are analysed artistic function in the structure of novel, the certain group of realities is investigational : historical facts, phenomena, evens, personalias that serveas "material evidence", by the signs of place and time ofaction in work. Basic principles and facilities of artistic introduction of realities are considered in the text plane of work.

In a novel strange "Woman of vaveloncka" of H.Taracuk is told about times of stagnation and disintegration of Soviet Union, first steps on a way to formation of independent Ukraine. For this reason he is full of many historical realities of that epoch. A problem of recreation pastis in works, cooperation of the invented and historical material, and also on the whole interrelation between literature and history always is anactual object study of literature researches. An authoress passes in work the original cut of dim and uncertain twenty four hours, full of confusions, disorientations of society, alteration of country in a crisis period, changes of values, ideology, consciousness of people. H.Taracuk remembers in

a novel one of the most contradictory periods in history of Ukraine, tells about those facts events by the eyewitness of that it was her to be. Considerable interest causes research of character of epoch, that is formed by an author as a background, on that his torical events, phenomena, facts, that in a great deal depends on consciousness and perception of the world, are opened out authoresses.

Author of novel not simply true to recreate realities of transitional historical epoch of disintegration of Soviet Union and becoming of the independent Ukrainian state, but show to the reader of change in the psychological, emotional state of society. A story in a novel marks expressive authorial expression, that is created by means of the use of different well aimed artistic facilities that bring in additional tints in maintenance of work, create a certain implication. A nauthoress does not enter in a text plane a novel simply facts, events, phenomenon adest all realities of that time reality, and at first artistically processes them, combines with tropes, stylistic figures, satiates expression, hidden authorial estimation, not to leave a reader indifferent to read.

Key words: realities, historical epoch, function.

УДК 82:7.036 (477–25) «1920/1925»

Р.В. Мовчан (м. Київ)

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ КИЄВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1920-Х РОКІВ

У статті розглядаються основні літературно-мистецькі події, якими було позначене культурне життя Києва в першій половині 1920-х років, та їхній зв'язок із розвитком художньої літератури. Увагу зосереджено на діяльності літературних угруповань: «Наше минуле», «Біла студія», «Музагет», «Гроно», «Фламінго», «Аспанфут», «Ланка», «київські неокласики» та ін., а також на тодішніх періодичних виданнях, збірниках, до яких вони були причетні.

Ключові слова: *угруповання, символісти, неокласики, футуристи, попутники, періодика, збірники.*

В статье рассмотрены основные культурные события, происходившие в Киеве в первой половине 1920-х годов, а также их связь с развитием художественной литературы. Рассматриваются литературные объединения «Наше прошлое», «Белая студия», «Фламинго», «Аспанфут», «Ланка», «киевские неоклассики» и др., а также периодические издания, сборники, к которым они были причастны.

Ключевые слова: *объединения, символисты, неоклассики, футуристы, попутчики, периодические издания, сборники.*

Очевидно, мав-таки рацію Д. Чижевський, який вважав, що розвій української літератури після 1917 р. *«був зумовлений значною мірою позалітературними причинами»* [8, 64]. Основні мистецькі тенденції 1920–1930 рр. безпосередньо закорінені в попередньому десятилітті, коли українська література існувала й розвивалась у дуже непростих, специфічних історико-суспільних умовах: Перша світова війна, революційні події, короткочасна державність та її втрата, встановлення радянської влади, національно-визвольний рух, громадянські протистояння тощо. Проте ні вируючі суспільні події, ні економічна розруха не зупинили розвиток української культури, мистецтва, яким, здавалося, було подаровано новий шанс на національне відродження. А це було пов'язане з тим, що український письменник уперше отримав можливість (хоча й короткочасну!) самостійно говорити як представник своєї нації, без російської чи польської опіки. Тому його творче піднесення тоді було суголосне піднесенню національному й великою мірою диктувалося ним. Він опинився в епіцентрі суспільних, політичних подій. Як писав В. Коряк у статті, опублікованій у збірнику *«Жовтень»*: *«Київ стає столицею нової “європейської держави” і тут прокидається європейська “кав'ярняна” культура. Молоді українські поети й літерати снідають і обідають в одній кав'ярні з міністрами й урядовцями Центральної Ради. Одні організують державність, другі – суспільну опінію і націоналістичну ідеологію»* [4, 89]. Те й те видається їм однаково важливим, визначальним.

Зразком такої «кав'ярняної» (чи кабаретної) культури, що в Києві з'явилася в березні 1919 р., стали російськомовний «Хлам» («Художники, літератори, артисти, музиканти»), у якому завсідниками були й українські митці (В. Ярошенко, Г. Журба, М. Жук, М. Терещенко, Д. Загул) та клуб-кав'ярня-шиночок «Кривий Джіммі»; мистецький клуб (чи літературне кафе) «Льох мистецтва» (вул. Миколаївська, 9), організований Лесем Курбасом у підвалі готелю «Континенталь». Стіни останнього розписав А. Петрицький, у ньому збиралися на вечірки письменники, художники, музиканти, актори, відбувалися інсценізації нової поезії – жанру, який найбільше надавався блискавичному вираженню емоцій.

Незважаючи на те, що в Україні в 1917–1919 рр. влади постійно змінювали одна одну, а суспільна атмосфера була досить напруженою й невизначеною, мистецький рух усе ж не припинявся насамперед завдяки ентузіазму, самовідданому патріотизмові конкретних громадян, інтелігенції, діячів українського мистецтва, науки, культури, які перманентно тяжіли до згуртування, самоорганізації, вільного творчого самовияву. Такі самоорганізації невдовзі набували й чіткіших, більш окреслених форм, аніж товариські вечірки в кафе. Так, у 1918–1919 рр. у київській квартирі Г. Нарбута, яка знаходилася у двоповерховому дерев'яному будинку навпроти Брами Заборовського і нагадувала справжній музей української старовини, збирався культурологічний гурток із промовистою назвою «Наше минуле». До нього входили історики, літератори, мистецтвознавці,

художники, видавці, зокрема М. Бурачек, П. Зайцев, М. Зеров, С. Єфремов, Ф. Ернст, Ю. Михайлів, В. Модзалевський, А. Ніковський, а також майбутні експериментатори в мистецтві Лесь Курбас, Михайль Семенко, Павло Тичина та ін. Це було вишукане інтелектуальне товариство, яке жило ідеями відродження української культури на основі національної та світової спадщини, вірило у «свободу, розум, мистецтво, науку». У 1918–1919 рр. вони видавали й журнал «Наше минуле», авторами якого були такі знавці української старовини, як М. Сумцов, Д. Багалій, П. Стебницький, а також майбутні неокласики П. Филипович і М. Зеров, який від 1917 р. викладав латину в 2-й Київській гімназії. Там же працював і Павло Зайцев, який і ввів його до нарбутівського гурту навесні 1918 р., незабаром залучивши його до журналу «Книгар», заохочуючи до зібрання й упорядкування окремої збірки перекладів латинської поезії. Так із його легкої руки в 1920 р. з'явилася перша праця М. Зерова – «Антологія римської поезії», обкладинку до якої оформив за місяць до своєї смерті Г. Нарбут, «лежачи в ліжку, на рисувальній дошці».

У 1917–1919 р. в Києві М. Грушевський поновив видання першого всеукраїнського літературно-наукового, громадсько-політичного часопису «Літературно-науковий вісник», що виходив друком за редакцією його брата О. Грушевського. Крім старих співробітників (О. Олесь, Л. Старицької-Черняхівської, П. Стебницького, І. Свенціцького, Г. Чупринки та ін.), до нього долучилися М. Рильський, В. Дорошенко, Я. Савченко, М. Івченко, П. Тичина, Ю. Іванов-Меженко. До 1920 р. журналом опікувався М. Зеров, його видання в радянській Україні припинили більшовики.

Прикметно, що в досить непростій суспільній атмосфері тодішні українські митці були ще досить вільні у своїх естетичних уподобаннях і пошуках. Так, угруповання «Біла студія», засноване в Києві 1918 р., згуртувало Якова й Павла Савченків, О. Слісаренка, К. Поліщука, П. Тичину, М. Семенка, В. Ярошенка, Л. Курбаса, М. Терещенка, В. Кобилянського, А. Петрицького на засадах символістського світогляду й поезики, хіба було заангажоване ідеєю національного відродження. Хоч ця мистецька група проіснувала недовго, навіть не встигла випустити підготовлений місячник «Студія», проте видала «Літературно-критичний альманах» (за редакцією Я. Савченка), який підтвердив живучість українського символізму на новому (порівняно з «Українською хатою») етапі. Цей альманах прихильно зустрів уряд УНР.

В умовах наростання потужності національно-визвольних змагань «Білу студію» 1919 р. було реорганізовано в «Музагет» (М. Бурачек, М. Жук, Г. Журба, Д. Загул, М. Івченко, В. Кобилянський, Лесь Курбас, Ю. Меженко, Я. Савченко, М. Семенко, О. Слісаренко, М. Терещенко, , П. Тичина, В. Ярошенко). Це також було символістське літературно-мистецьке угруповання, назване так за іменем давньогрецького бога мистецтв Аполлона (Музагета), аналогічно до видавництва російських символістів «Мусагет» (1910–1917). Його члени збиралися на квартирі художника Михайла Жука.

Вони підготували єдиний випуск журналу «Музагет», у редакційній статті якого акцентувалося на вільному творчому самовияві, на розриві з тими традиціями, які гальмують розвиток української культури. Ці думки було розгорнуто в статтях «Творчість індивідуума і колектив» Ю. Іваніва-Меженка, «Поезія як мистецтво» Ів. Майдана (Д. Загула), «Нова німецька драма» Л. Курбаса, «Мистецтво у Києві. Думки і факти» М. Бурачека. Вони свідчили про інтенсивні пошуки тодішньої творчої еліти в царині мистецького самоусвідомлення, осмислення й перегляду європейських канонів, сучасних здобутків. Так, разом із символістськими творами Г. Михайличенка, П. Тичини, Г. Журби, К. Поліщука в журналі «Музагет» було опубліковано вірші й майбутнього неокласика П. Филиповича. У цьому виданні ще відчутне модерністське підґрунтя «хатянства», пов'язане з естетичними домінантами, проте зміст їх значно поглиблено артикуляцією національного в мистецтві. Зокрема, київські символисти протиставляли національну ідеологію пролетарській (соціалістичній), заперечували будь-який класовий підхід до мистецтва, акцентуючи на його національних витоках. Однак невдовзі схожі ідеї було ревізовано, вони зазнавали різноманітних метаморфоз. Так, М. Семенко пробув у цій групі недовго. У тому ж 1919 р. разом із А. Петрицьким він організував авангардно-символістську групу «Фламінго», до якої ще ввійшли Г. Шкурупій, В. Ярошенко, О. Слісаренко. Тоді ж разом із Г. Михайличенком під егідою Всеукраїнського літературного комітету було започатковано й журнал «Мистецтво» (проіснував до 1920 р., з'явилося 7 чисел), відповідальним секретарем якого призначили молодого талановитого поета В. Чумака.

Показово, що в київському журналі «Мистецтво» друкували твори дуже різних за стильовими ознаками митців, яких об'єднувала ідея не комуністична чи національна, а «нової пролетарської літератури» («пролетарського мистецтва»). У період формування і становлення нової художньої свідомості вона стала для українських митців своєрідною універсальною моделлю. Як вважав А. Петрицький, *«визволена революцією думка творця повинна стати на шлях шукання нової філософії життя, а звідси нової форми мистецтва»* [6, 81]. Водночас ідея «пролетарської літератури» була й одним з основних тогочасних ідеологічних міфів, соціальних утопій, які відповідали тодішній художній свідомості. Чи не вперше їй було приділено спеціальну увагу в доповіді «Пролетарське мистецтво» Г. Михайличенка, виголошеній на засіданні Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіті й надрукованій у «Мистецтві». Хоч автор виходив із класової позиції, визначаючи «пролетарське мистецтво» як «мистецтво праці, поезію праці», підкреслюючи неодмінний зв'язок із пролетаріатом як гегемоном революції й основних соціальних перетворень, проте акцентував і на його естетичних характеристиках – образності, музичності, вираженні почуттів, особистісного відчуття світу, індивідуальності самого творця та на естетичних завданнях (зокрема на радикальному оновленні змісту й форми художнього твору). У доповіді

Г. Михайличенка відлунювалися й націонал-комуністичні переконання відомого боротьбиста, який наголошував на національних шляхах розвитку мистецтва, на його безпосередньому зв'язку з українською нацією та її майбутнім.

Невдовзі група «музагетівців» розпалася. На її руїнах 1920 р. за ініціативи В. Поліщука при редакції київської газети «Більшовик» утворилася група «Гроно», до якої входили П. Филипович, Д. Загул, Г. Косинка, Г. Шкурупій, А. Петрицький, Г. Нарбут та ін. У її маніфесті «Credo» найвизначнішими «мистецькими формами сучасності» проголошувалися імпресіонізм та футуризм, а творчим методом було визначено «спіралізм». «Гронівці» протиставляли себе «музагетівцям», зневажливо називаючи їх «літературним парнасізмом», який заважає «сучасному прояву людського духу». Вони видали літературно-мистецький збірник «Гроно» (1920), після з'яви якого було увиразнено й конкретизовано завдання групи: створення зрозумілого для широких мас нового пролетарського мистецтва, що *«має бути творчістю здорової міцної людини, яка живе в борні за існування в певному оточенні, на землі, від якої вона відриватись не повинна»*; *«призначення поета – відбивати в собі всі переживання стихій народних, що зараз бувають в усій силі»*; *«гармонійна синтеза індивідуального з колективним»* [1, 35–36].

Загалом група «Гроно» була дуже неоднорідною естетично, кожен з її членів шукав власний шлях самовираження, тому вона проіснувала лише до 1921 р., але стала колискою для дуже різних митців, навіть протилежних поглядів. Мало хто з них ретельно дотримувався проголошених раніше маніфестів. Особливо це засвідчив підготовлений В. Поліщуком, П. Єфремовим, В. Підмогильним і виданий у Катеринославі-Січеславі (нині Дніпро) за редакцією В. Поліщука літературно-мистецький альманах «Вир революції» (липень, 1921), до якого увійшли твори, зібрані до другого видання «Грона», зокрема, В. Поліщука, В. Підмогильного, М. Терещенка, Г. Шкурупія, С. Складенка, статті В. Юноші (П. Єфремова), А. Петрицького, Д. Зінківця, П. Тромова.

Прикметно, що в цей «гронівський» період Київ стає своєрідним центром і футуристичного руху в Україні, про який уперше було заявлено ще 1914 р., коли М. Семенко організував невелику групу «Кверо», до якої увійшли ще два художники Василь Семенко та Василь Ковжун. Тоді розгортанню футуризму завадила Перша світова війна. Тепер же М. Семенко утворює «Ударну групу поетів-футуристів» та «Комкосмос», що ознаменувало завершення першого періоду – кверофутуризму в Україні. Його новий, другий (піковий) етап розпочався в листопаді 1921 р., коли в Києві М. Семенко, О. Слісаренко, М. Терещенко, В. Алешко утворили асоціацію панфутуристів «Аспанфут», яка відзначилася й непостійним складом, змінністю назв. Так, у 1924 р. її було реорганізовано в «Асоціацію комункульту» чи «Комункульт» (з осередком уже в Харкові, 1924–1925). Невдовзі з неї виокремилася група «Жовтень» (проіснувала до 1926 р.),

метою якої було створення «ідеологічно витриманої літератури» із залученням «широких робітничих мас», що означало «ліве» спрямування українського футуризму.

До «Аспанфуту» спершу належали (чи «примикали») Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Олекса Слісаренко, Юліан Шпол, Марко Терещенко, Мирослав Ірчан. Згодом приєдналися Микола Бажан, Юрій Яновський, Володимир Ярошенко, Андрій Чужий, Гео Коляда, О. Корж, Олекса Влизько та ін. На цьому етапі їх підтримували Фелікс Якубовський та Іван Кулик. За цей час у Києві, Харкові, Москві панфутуристами було випущено збірники, журнали «Семафор у майбутнє», «Жовтневий збірник панфутуристів», «Гонг Комункульта», «Гольфштром», «Журнал для всіх», «Нео-Ліф», «Бумеранг», двомовну газету «Катафалк искусства». У Києві панфутуристами також було засновано видавництво «Гольфштром» (1922–1925). Серед видань, які воно випустило, особливо виокремлювався літературний альманах «Семафор у майбутнє», який з'явився 1922 р. Саме в ньому було опубліковано маніфест панфутуристів, твори, статті Гео Шкурупія, Ю. Шпола, О. Слісаренка, М. Ірчана, Миколи і Марка Терещенків та ін. Його логічним продовженням став «Жовтневий збірник панфутуристів» (1923).

У програмному маніфесті «Аспанфуту» було заявлено радикальний курс (водночас і прогноз), спрямований на боротьбу з традиційністю: прискорення «смерті мистецтва», його рішучу деструкцію, створення «метамистецтва», тобто симбіозу поезії, живопису, скульптури, архітектури й кіно, а також його злиття з наукою, технікою, спортом. У цей період, як відзначив дослідник із США О. Ільницький, «тіло української культури, що, здавалося, мало стійкий імунітет і множило свої власні посіви» було безповоротно уражене «бацилою» футуризму [3, 78].

Хоч до згаданих авангардних груп входили митці, які швидко змінювали свої естетичні уподобання, та й діяльність футуристів дедалі більше засвідчувала «більшовицький позитив», їхня діяльність неабияк збурювала тодішній мистецький світ, руйнувала усталені, традиційні поняття про мистецтво, літературу та їхні завдання, функції, спонукаючи до експериментаторства, активізуючи прагнення пошуків нової мови, суголосної своїй добі. Лідер цього українського авангардного руху М. Семенко став однією з центральних фігур тодішнього мистецького життя в Україні. Більше того, у 1921 р. він, як член КП(б)У, входить до складу делегації по підписанню Ризького мирного договору, у 1922 р. працює в українському представництві в Москві. У 1924–1927-х роках як головний редактор ВУФКУ він відіграватиме важливу роль у розвитку національного кіномистецтва. Панфутуристи в цей час були незаперечними «фаворитами» щоденної газети «Більшовик» («Большевик»; у 1919 р. вона була двомовною), яка з перервами видавалась у Києві в 1919–1925 рр., до свого «злиття» з «Пролетарською правдою». До 30 серпня 1919 вона була органом ЦК КП(б)У, далі – Київського губкому КП(б)У. Її першим головним

редактором був С. Пилипенко, згодом – М. Семенко. Його невдовзі мінів Самійло Щупак, який досить терпимо ставився до тісного співробітництва з футуристами. Лідер же футуристів відповідав у газеті за літературну сторінку. У редакції газети «Більшовик» в різний час працювали М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Бажан, С. Щупак, Г. Косинка, Я. Савченко, В. Ярошенко, А. Чужий та ін., на її сторінках переважно з'являлися різноманітні літературні, критичні матеріали, художні твори. Зокрема, у ній друкували свої перші вірші майбутні «метри» української літератури – Ю. Яновський, М. Бажан, фейлетони – Г. Косинка та ін. Отож, складалося враження, що тодішній «Більшовик» «захопили» футуристи. Водночас ця «прокомуністична» газета, очевидно, додавала «лівизни» футуристичному рухові вже на ранньому його етапі.

Газета «Більшовик» мала також журнальний додаток – двотижневий універсальний художньо-ілюстрований журнал «Глобус», який від 1923 р. почали видавати в Києві. У ньому було широко представлено найрізноманітніший матеріал із тодішнього життя – від світлин промислових новобудов, актуальної хроніки до нових зразків поезії, малої прози, нарисів про мистецьке життя, історичне минуле, культурної хроніки, перекладів творів зарубіжних письменників, зокрема й тих, які приїздили до УСРР (скажімо, Анрі Барбюса й Панаїта Істраті).

Прикметно, що в період цих показових мистецьких подій в Україні панувала економічна розруха. Тодішній пореволюційний Київ зазнав повного економічного занепаду («голоду і холоду»), тотальної «матеріальної скрути», тому, як писав Ю. Меженко, справляв *«вражіння повної порожнечі і тільки при уважному вгляданні у внутрішнє, що не набуває організованих форм кипіння, та окремі змагання можна помітити живі сили, творчу роботу та деякі спроби організації»* [5, 263]. Більшовицька ж влада загалом розцінювала це місто як непманське, буржуазне, як розплідник націоналістичних настроїв, бо там, мовляв, ще існували залишки занепадницького минулого. А його уособлювали мистецькі пам'ятки тисячолітньої історії – старий Поділ із Кожум'яками та Гончарівкою, Братським монастирем у центрі; церква Всіх Святих і кладовище з похованнями видатних українських діячів від часів Київської Русі на горі Щекавиці; фрески та іконостаси Софійського собору, на територію якого можна було потрапити через барокову браму Заборовського; руїни Золотих воріт, Золотоверхий Михайлівський монастир, Успенський собор Києво-Печерської лаври, каплиця Івана Мазепи на Микільській, Собор св. Миколая, церква Успіння Пресвятої Богородиці (відбудована в 1828–1842 рр. Десятинна церква) та багато інших (більшість із них зруйнують більшовики в 1920–1930). Ця українська старовина мовби з'єднувала далеке минуле із сучасним.

Київ був колискою тисячолітнього історичного минулого давньої України-Русі, її потенційною культурною столицею (офіційною – лише в 1919-му). Тут, попри все, збереглася атмосфера освіченості й науки, філософської поміркованості, мудрості, а також і розкріпаченого духу,

індивідуальної творчості – не дивно, що це місто виплекало і футуристів, і «київських неокласиків», саме тут було започатковано дві основні тенденції українського культурного простору 1920-х років: авангардна і неокласична. Тут навчались і працювали високоосвічені «духовні аристократи» М. Зеров, Освальд Бургард (Ю. Клен), П. Филипович, А. Ніковський, С. Єфремов, А. Кримський, М. Грушевський. Усе це наворотало творчу людину в урівноваженого ритму, сприяло самозаглибленню, реалізації насамперед власного природного єства. Такою була, як вважав Ю. Меженко, *«індивідуальна особливість Києва, що туго йде на літературні об'єднання, і, не маючи міцного організаційного осередку, що міг би згуртувати ідеологічно спільну групу, навіть мало виявляє в цьому напрямкові ініціативи»* [5, 263].

Не дивно, що створити в Києві філію харківського «Плугу» з першого разу не вдалося. У квітні 1922 р. до неї лише формально зараховували Г. Косинку, Т. Осьмачку та Я. Савченка, тобто письменників, які писали про тодішнє село. А коли в 1924 р. все ж організували, її очолив критик-марксист С. Щупак. Подібне сталося й зі створенням філії «Гарту» у грудні 1923 р., про що С. Єфремов записав у своєму щоденнику: *«Приїхали харківські літератори – “пролетарі” з “Гарту”. Велике зібрання в театрі скінчилось скандалом: простягнута рука повисла в повітрі, бо ніхто з киян не одповів на закликання до єдиного фронту в письменстві. Другого дня київські дипломати кинулись були рятувати ситуацію на приватних зібраннях – обідом, спільним фотографуванням та розмовами в тісніших гуртках, але вражіння скандалу не розвіялось. Еланський і Коряк наступають; Хвильовий та Сосюра тихцем скаржаться на деспотизм “літературних диктаторів” (два перших), Тичина мирить, кияни запобігають келейно і огинаються та одхреплюються прилюдно. Сучасні “літературні нрави” виявляються у них інші»* [2, 44].

Як і все «пролетарське», радикальне, авангардне в Києві приживалося з великими труднощами, з підозрою й засторогами, викликаючи нерозуміння чи спротив не лише середньостатистичного київського споживача, звісно ж, малоосвіченого естетично, а й київських літераторів, мистецтвознавців, які вибирали традиційний вектор. Це стосувалося однаковою мірою футуристичної діяльності М. Семенка, так і театральних постановок Леся Курбаса, хоч обидва вони неминуче відштовхуючись від класичної традиції відштовхувалися, намагалися її ревізувати, по-новому переосмислити, тобто осучаснити. Свідченням цього є перші постановки «Молодого театру» Л. Курбаса – «Цар Едіп» Софокла, «Макбет» В. Шекспіра, «Гайдамаки» Т. Шевченка, у яких режисер сам виконував головні ролі, «Невільник» М. Кропивницького. Театр «Березіль», що діяв 1922–1926 рр. у Києві, неодноразово повторить ці авангардні вистави.

Водночас у Києві було значно пожвавлено діяльність ВУАН, особливо з поверненням з еміграції М. Грушевського в 1924 р., який став дійсним її членом, очолив кафедру нової історії України, Історичну секцію,

Археографічну Комісію. 1924 р. було створено Київський художній інститут. До кінця 1920-х такі інституції ще зберігали свою відносну автономність від влади, хоча більшовицька ідеологія вже проникала й туди. Тодішні київські літературно-мистецькі угруповання були антипролеткультивськими, аполітичними, більшість митців пріоритетними вважали високу якість художнього письма, можливість вільного вияву індивідуального таланту. Тому їхню творчість офіційна критика оцінювала як «специфічно інтелігентську», ворожу актуальним завданням пролетаріату, основній меті революції тощо. Такою наприкінці 1923 р. в Києві постала група «Аспис» («Асоціація письменників»), ініціатором якої був Дмитро Загул. Її членами стали митці різних поколінь (Д. Загул, М. Зеров, М. Івченко, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Рильський, Н. Романович-Ткаченко, Л. Старицька-Черняхівська, П. Филипович та ін.), різних естетичних смаків і світовідчужувань. Тому невдовзі «Аспис» покинули майбутні неокласики.

Група ж «київських неокласиків» з'явилася десь 1923 р. спонтанно, неформально як протиставлення себе офіційному пролетарському мистецтву й футуристичним експериментам – усього чоловік 12. А почалося все з «Болотяної Лукрози» – містечка Баришівка, куди кілька молодих митців виїхали з голодного й зруйнованого Києва. Її «ядром» стали поети Микола Зеров, Павло Филипович, Освальд Бургардт, Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський. У Києві ж до них приєднувалися прозаїки, історики літератури, критики В. Петров (В. Домонтович), М. Могилянський, Г. Голоскевич, М. Новицький, С. Титаренко, А. Лебідь та «мудрий Аристарх» Борис Якубський, квартира якого (у будинку біля Сінного базару) була місцем зібрань. Їх об'єднували насамперед щира дружба, пасеїзм (закоханість в античність, французьких парнасців та українське бароко). Це були високоосвічені люди свого часу, знавці іноземних мов (займалися художнім перекладом), літературознавці, критики, викладачі. Пріоритетними вони вважали високу якість художніх творів, можливість вільного вияву індивідуального таланту, опертя на традицію, національні джерела й світову класику.

1924 р. на руїнах «Аспису» виникла «Ланка» (В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Марія Галич). Ця група *«мала об'єднати стару українську літературу з новою, оскільки пролетарська література <...> розривала українські традиції»* [7, 66], – пояснював під час допиту в 1934 р. заарештований радянською владою Є. Плужник. 1926 р. до неї приєдналися Д. Фальківський, Б. Тенета, І. Багрянний, В. Ярошенко та ін. – постало нове угруповання МАРС (проіснувало до 1928 р.), яке стало, власне, київською філією ВАПЛІТе. Членство в ньому визначали насамперед талановитість письменника, його «вільнодумство». Марсівці збиралися щотижня задля того, щоб обговорити черговий новий твір, актуальну політичну чи культурну подію. Свої твори друкували в позагруповому місячнику «Життя й революція» (1925–1934), який спершу висвітлював громадське, політико-економічне життя, а невдовзі

став літературно-мистецьким популярним журналом. Його було засновано «за найбільшою участю» О. Гермайзе, А. Загорулько, О. Дорошкевича, Ю. Меженка, О. Соколовського та ін., однак редколегія постійно змінювалася.

Київські угруповання «Ланка», МАРС не протиставляли себе більшовицькій ідеології, але й не стали її апологетами, тому їх було оголошено «попутницькими». Їхні члени прагнули високого рівня художніх творів, виведення української літератури на шлях європейського розвитку, займали помірковану, центристську позицію, витриману в дусі неокласиків. Недарма вони організовували спільні вечірки, виступи у ВУАН, які збирали чималі аудиторії й викликали публічний резонанс. Показово, що й «київські неокласики», і «попутницька» «Ланка» сповідували й намагалися втілити у творчому житті цінності, які невдовзі буде обговорювати в літературній дискусії вся Україна. Її проблеми (стан і подальший розвиток української літератури) визріли об'єктивно давно, М. Хвильовий же насмілювався сказати про них голосно і гостро. Його стаття «Про “сатану в бочці”, або Про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”», надрукована 30 квітня 1925 р. в «Культурі і побуті» (додаток до газети «Вісті» ВУЦВК), спричинила й диспут «Шляхи розвитку української літератури», який відбувся в Києві 24–25 травня в залі Всенародної бібліотеки. У ньому взяли участь представники всіх місцевих літературно-громадських організацій, зокрема М. Зеров, М. Івченко, Ю. Меженко, М. Могилянський, В. Підмогильний, М. Рильський, П. Филипович та ін. У доповіді Ю. Меженка стояло основне питання зі статті М. Хвильового: «Європа чи просвіта?», яке обговорювали в контексті проблемних актуальних дискурсів «традиція і новаторство», підвищення художнього рівня, автономність літератури, мистецтва від політики. Учасники диспуту наголошували на подальшому самостійному європейському шляху розвитку пролетарської літератури, високих критеріях художньої творчості, виступали проти засилля масовізму й графоманства тощо. Власне, цим важливим диспутом було підсумовано й літературно-мистецьке життя Києва першої половини 1920-х років, що засвідчило його статус культурної столиці.

Список використаних джерел

1. Дальше «Гроно» // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): У 3 т. – Т. 2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури [заг. ред С. Пилипенка]. – Х.: ДВУ, 1928. – С. 35–36.
2. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов. – К.: ЗАТ «Газета Рада», 1997. – 848 с.: іл. – (Серія «мемуари»).
3. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький; [пер з англ. Р. Тхорук]. – Л.: Літопис, 2003. – 456 с.

4. Коряк В. Етапи / Володимир Коряк // Жовтень: Збірник. – Х. : Всеукраїнський літературний комітет, 1921. – С. 83–94.
5. Меженко Юр. Літературний Київ 1923 р. / Юр. Меженко // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 263–265.
6. Петрицький А. Сучасне мистецтво і малярство / А. Петрицький // Вир революції. – Січеслав, 1921. – С. 81–83.
7. Протокол допиту Плужника Євгена Павловича від II. XII. 1934 р. // Бойко Л. С. Подвижник духу: Док. і факти з життя Б. Антоненка-Давидовича. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2003. – С. 65–67.
8. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі / Д. Чижевський. – К.: ВЦ «Просвіта», 1999. – 118 с.

Annotation

Movchan R.V. Literary and art life in Kyiv of the first half of 1920-ies

The article studies the main literary and art events in the cultural life of Kyiv in the first half of 1920-ies and their influence on the development of belles-letters literature. The scientific paper is focused on the work of such groups as «Our Past», «White Studio», «Muzaget», «Grono», «Flamingo», «Aspanfut», «Lanka», «Kyiv neoclassicists» and others along with the relevant periodicals and digests of that time. The problem of the relations between the artistic groups with different aesthetical and ideological concepts in the context of the development of national literature is also in the focus of the research. This article presents the attempt to investigate the character of national art evolution in early decades of Soviet Ukraine, especially concerning so-called “literary discussion” of 1925–1928 and the participation of Kyiv and Kharkiv artists in it. The specifics of proletarian, traditional and avant-gardism values in Ukrainian writers’ artistic representation and in their ideological confrontation are studied. The contribution of futurists (Mychayl Semenko, Geo Shkurupiy, Olexa Slisarenko), “neoclassicists” (Mykola Zerov, Pavlo Fylypovych, Osvald Burgardt), “proletarian”, “peasant” writers to the escalation of the argument about the ways of development of the Ukrainian literature is analyzed. In our research, we attempt to describe the unique atmosphere of those times when many different opinions took a chance to be manifested, discussed and embodied in literary, publicist and scientific texts in spite of the socialist dictatorship. We consider Kyiv as a capital of cultural life in 1920-ies despite of outstandingly active writers community formed in Kharhiv and headed by Mykola Khvylovy.

Key words: groups, symbolists, neoclassicists, futurists, «fellow travelers», periodicals, digests.

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ В. ДАНИЛЕНКА «КЛІТКА ДЛЯ ВИВІЛЬГИ»

У статті розглянуто просторово-часові характеристики в романі В. Даниленка «Клітка для вивільги», що дало змогу визначити своєрідність художнього письма автора, його трансформацію в оповідній частині тексту. З'ясовано темпоральну організацію сюжету роману та особливості художньої реалізації простору. У досліджуваному тексті визначено часові маркери, що створюють ефект достовірності, форми структурування часопростору (ізохронія, як засіб увиразнення психологічної характеристики героїв, та анахронія, що сприяє ілюзії об'єктивності), специфіку наративного темпу (сцени, резюме, паузи, еліпсиси тощо).

Ключові слова: роман, часопростір, часові маркери, наративний темп, ізохронія, анахронія, хронотон дороги.

В статье рассматриваются пространственно-временные характеристики в романе В. Даниленка «Клетка для иволги», что позволило определить своеобразие художественного письма автора, его трансформацию в повествовательной части текста. Определяется специфика темпоральной организации сюжета романа, художественная организация пространства в произведении. В исследуемом тексте выявлены временные маркеры, которые создают эффект достоверности, формы структурирования пространства-времени (изохрония, как способ реализации психологической характеристики героев, и анахрония, как иллюзии объективности), динамику нарративного темпа в романе (сцены, резюме, паузы, эллипсисы).

Ключевые слова: роман, пространство, маркеры времени, нарративный темп, изохрония, анахрония, хронотон дороги.

Проза Володимира Даниленка – помітне явище в сучасній українській літературі. Письменник має індивідуальний стиль і, як справедливо зауважив Ю. Сорока, пише легко, як дихає. Він щедрий на яскравих героїв, завжди сильних, насамперед фізично, які «не знають, як поєднати вроджену натуру воїна з життям на березі маленької лісової річки» [8, 11]. Твори письменника неодноразово були об'єктом детального наукового аналізу: дослідники розглядали новели збірок «Місто Тіровиван» та «Сон із дзьоба стрижа» (П. Білоус, А. Гарасим, Н. Зборовська,), художню організацію тексту

романів «Кохання в стилі бароко» (Н. Козачук, В. Степанищенко) та «Газелі бідного Рамзі» (Я. Поліщук, В. Шнайдер), зверталися до вивчення поетики творів, що ввійшли в книгу «Тіні в маєтку Тарновських» (Т. Николук), осмислювали пародійність образів у творі «Дзеньки-бреньки» (І. Бабич) та ін. Книга «Грози над Туровцем» (2014), що містить повість «Сповідь джури Самойловича», роман «Клітка для вивільги» і вісім оповідань, безперечно, теж привернула увагу літературознавців і критиків, однак вони здебільшого акцентували лише на жанровій та стильовій своєрідності зазначених творів (В. Лис, Ю. Сорока, О. Юрчук та ін.). Зокрема, Олена Юрчук наголошує, що *«нова книжка Володимира Даниленка за формою – то колаж жанрів, об'єднаних однією наскрізною ідеєю – розкриття української історії крізь призму мікросвіту окремої людини»* [11, 5]. Ю. Сорока підкреслює кінематографічність, виразність та монтажність художнього письма Володимира Даниленка [8, 11].

Зважаючи на виокремлені на сьогодні аспекти літературно-критичного розгляду твору «Клітка для вивільги», вважаємо доцільним проаналізувати текст роману В. Даниленка з метою з'ясування особливостей часопростору, що безпосередньо пов'язаний із наративом твору. Це дозволить акцентувати своєрідність художнього письма Володимира Даниленка, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Часові та просторові константи – невід'ємні ознаки наративної організації художнього твору. О. Ткачук з цього приводу зауважив, що *«Наративна організація твору <...> визначає центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових (статичних) й оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, що впливає і на хронотоп твору»* [10, 63]. Тому важливо, для пізнання розвитку сюжету роману В. Даниленка «Клітка для вивільги», розглянути такі складові організації часу та простору, як історичний період зображених подій, темп оповіді, а також локальний хронотоп дороги, що безпосередньо пов'язаний із розвитком сюжету твору.

Часові чинники в романі В. Даниленка «Клітка для вивільги» реалізуються шляхом фіксації дати (вказівка на рік події) у заголовках 33-х розділів та епілогу. Наявність точних часових маркерів, на думку Ю. Обелець, *«у наративі має й більше прагматичну функцію, а саме – створення ефекту достовірності»* [7, 56]. Власне розповідь у романі охоплює період одного літа. Події відбуваються в межах села Туровця та міста Житомира. Уже на початку твору наратор вдається до часових уточнень: *«А почалося все з 3 червня 1978 року. Була субота»* [3, 56]. Таким чином, задається темпоральна спрямованість на сприйняття зображеного в тексті, орієнтація автора на певну епоху. У кінці твору на час вказують описи природи: *«Із поруділої трави визирав чубатий жайворонок, у нього була лінька, і він не співав»* [3, 268]. Втрата пір'я в жайворонків здебільшого припадає на кінець липня, початок серпня й означає близький прихід осені.

У визначеному прозовому творі письменника час оповіді розгортається ніби паралельно з констатацією перебігу самої історії. Можна говорити про

«сталість наративної швидкості, рівність між тривалістю ситуацій та їхньою репрезентацією» (ізохронія, за О. Ткачуком [9]). Автор художньо реалізує поступовий розвиток кар'єри Аліни Іванюк: зустріч з Борисом Теном, репетиції до виступу, перемога в конкурсі ім. Лятошинського, крах кар'єри. До того ж наратор не випускає з поля зору буденне життя героїні: поранення по господарству, поїздки до друзів родини в гарнізон тощо. Створюється враження уподібнення до реального світу – дитинства самого письменника. Про автобіографічність твору свідчить багато факторів. По-перше, образ Владика нагадує письменника: він, як і В. Даниленко, народився 13 вересня в с. Туровець, отримав професію журналіста, переїхав до Києва. По-друге, простежується паралель між головною героїнею Аліною Іванюк та матір'ю автора: обидві були Марківни. Не потрібно вважати звичайним збігом однакове «по батькові» письменника та героя: за текстом Владик теж Григорович. Звичайно, у творі не обійшлося без художнього вимислу, але в тексті наявні й безпосередньо документальні відомості. Ізохронія слугує й засобом увиразнення психологічної характеристики персонажа [6, 74]. Наприклад, у ситуації знайомства жінки з перекладачем Миколою Хомичевським, коли вона від нього дізналася про конкурс: *«Її брови зламались, і вона спалахнула, наче мальва на картині Білокур»* [3, 61]. Наратор Владик-підліток підкреслює зацікавленість матері участю в змаганні співаків, що наголошено через порівняння вигляду її обличчя з квітами на картинах відомої вже на той час художниці.

Помітною складовою часопростору роману В. Даниленка є анахронія: події, що не співпадають за часом з історією, раптом оприявлюються загальній картині. Відбувається оповідне зрушення назад у часі, або ж – аналепсис. Н. Мафтин влучно зауважує: *«Часто художній текст має кілька форм часу, що розгортаються в різному темні. Це також сприяє ілюзії об'єктивності, адже в реальному житті людина перебуває в пункті перетину часових площин минулого, теперішнього, майбутнього – спогадів, реалій, мрій»* [5, 44].

Наратор навмисне повертається в минуле, що безпосередньо пов'язане з теперішнім розвитком дії, – з 1978 року в 1951 (сьомий розділ), і розповідає про дитинство Аліни: *«Цю історію я не раз чув від баби Марини»* [3, 95]. Так створюється уява про витоки таланту дівчинки: *«Коли матері виповнилось п'ять, за нею почали помічати всякі дивацтва. Вона не гралася з дітьми, а йшла до річки, залазила у верболози і годинами слухала, як співають птахи, а потім їх передражнявала. І досягла в цьому такої вправності, коли співала різними голосами, птахи замовкали і сприймали її за пташку»* [3, 95], що сприяє більш виразному окресленню образу героїні.

Аналепсис принагідно застосовується автором у політичному дискурсі, в нарації Миколи Хомичевського. У чотирнадцятому розділі, у його спогадах про 1935 рік, ідеться про його поневіряння в радянських та німецьких концтаборах:

«– А за що вас посадили? – розгубилася мама.

– *Українська культура, Аліно, річ небезпечна. Особливо в нашій із вами ситуації, – посміхнувся старий. – Та кожна людина має свободу вибору навіть у безнадійній ситуації...*» [3, 134]. Устами другорядного наратора-персонажа автор намагається пояснити причину трагічного в його житті. Увиразнення внутрішнього стану героя підкреслено порівнянням: *«На якусь мить старий став схожий на воскреслого Лазаря, що відсторонено подивився повз нас, наче його тіло було тут, а душа залишилася в іншому світі»* [3, 134]. Микола Хомичевський подумки повертається до свого минулого, що докорінно змінює його настрій. Пережиті події залишили важкий відбиток у серці відомого перекладача: *«Багато в'язнів від падіння з нар були з синцями і побиті. Ми відчували себе сміттям, яке везли на звалище»* [3, 136]. Йому довелося зазнати знущань від тоталітарної влади через власну творчу діяльність.

В. Даниленко в романі «Клітка для вивільги» вдається до зміни наративного темпу, щоб упорядкувати час дискурсу, використовуючи різні засоби й форми оповіді: сцени, резюме, паузи та еліпсис. Сцена забезпечує збереження ізохронічної швидкості оповіді та створення ілюзії одночасності [4, 127–140]. Твір переповнений діалогами (розмови Аліни з Миколою Хомичевським, Євгеном Концевичем, пані Аделіною Цибульською, журналістом Генем Бальцем, співачкою Наталкою Зух та іншими; бесіди з друзями родини Папушевими, Свіристеловими, Дунініми, Корсаковим; репліки в бік діда Дениса та баби Марини; спілкування Владика з матір'ю, Мільцею та ін.). У межах сцени розкривається потенціал героїв, утверджується їхня життєва позиція та погляди на навколишній світ, подекуди навіть ставлення до тих, хто поряд.

СЦЕНА (діалог з Є. Концевичем):

«– *До речі, Аліно, ви в мене ще не розписувались?*

– *А де треба розписатись?*

– *Близькі мені гості розписуються на рушнику. Владика, відчини он ту шафу, – показав він пальцем»* [3, 176]. Відомий письменник просить автограф у звичайної сільської жінки, тим самим виявляючи щиру симпатію до талановитої Аліни.

Вагому функцію в аналізованому романі відіграє резюме. В оповіді дія стискається до одного чи кількох речень, відсутні розлогі переповідання, фіксується короткий перебіг подій. Резюме переважно слугує засобом переходу до сцени або компонентом між сценами:

СЦЕНА (діалог з Миколою Хомичевським).

РЕЗЮМЕ (*«Ось так розмовляючи, ми дійшли до його будинку. Старий відчинив двері. Запросив нас до вітальні. Запалив газ, підігрів чайника і пригостив чаєм»* [3, 70]). У невеликому фрагменті тексту підтверджено гостинність відомого перекладача, його людська щиросердність.

Пауза є невід'ємним елементом наративного дискурсу в романі. Пейзаж, інтер'єр, опис поведінки чи зовнішності необхідні для увиразнення образів персонажів, а також власне характеристики спостережливого

наратора. Наприклад, пауза чергується зі сценою першої зустрічі з Борисом Теном:

СЦЕНА (– *Не роззувайтесь, – попросив у коридорі, прочинив двері і показав рукою на диван. – Сідайте*» [3, 58]).

ПАУЗА («У вітальні стояло старе фортепіано з пожовклими від часу клавішами. Навколо були стелажі з книжками. З вікна виднівся сад і багато квітів» [3, 58]). Така презентація дії передає атмосферу квартири та акцентує увагу на характерах і подіях, художньо відображених у творі.

Фрагментів історії в романі небагато, розповідь містить невеликий відтинок часу. Еліпси нерідко охоплюють період до декількох днів. Наприклад, «Через день після відвідин Концевича, коли передвечірнє сонце зависло над лісом, біля нашої брами зупинилося «Жигулі»...» [3, 223]. Трапляється, що один розділ (наприклад, двадцять п'ятий) починається з вказівки на день тижня – «в суботу» [3, 203], а в наступному розповідається про події вівторка. У двадцять дев'ятому розділі йдеться про скляне весілля Свіристелових, що було 27 серпня. А наступний розділ присвячений смерті Геньо Бакальця – 29 серпня. Тобто автор не дотримується чіткої часової послідовності (день за днем у розвитку подій).

Іноді події життя героя в авторській інтерпретації охоплюють великий проміжок часу – 1978–2013 роки, наприклад, у резюме в епілозі: «Колись Геньо Бакалець розкрив мені тонкощі своєї професії, і я (Владик – Л. Л., Н. О.) став журналістом. Після школи, коли вступав до Київського університету, мене довго завалювали на екзамені з історії, і я подумав, що це робота хлопців із Жандармської, які продовжують стежити за мною. Навіть програвши, мама залишилась собою, а батько собою. Вона співала в церковному хорі у Туровці і в Житомирі у Михайлівській церкві» [3, 269]. Так розгорнуто в романі життєвий шлях героїв.

Часопросторова самотність зображення подій у романі В. Даниленка «Клітка для вивільги» виявляється і через особливості художнього простору. Автор акцентує на територіальних координатах подій, апелюючи до їхніх реальних місць – с. Туровець, м. Житомир, Житній базар, сквер на Театральній, вулиця Михайлівська, Скоморохи (гарнізон). Найбільш містким у романі є образ дороги.

«Значення хронотопу дороги, – зауважував Михайло Бахтін, – у літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій цього мотиву, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічах і пригодах» [1, 248]. Роман Володимира Даниленка починається з епізоду поїздки Аліни Іванюк та її сина Владика з Туровця на Житній базар до міста Житомира: «Нам потрібно було перейти дорогу до автобусної станції, але вона (мати – уточнення наше – Л. Л., Н. О.) чомусь потягла мене вздовж трамвайної колії, ніби її щось вело» [3, 56]. В «Українській міфології» В. Войтовича зазначено, що «перехід дороги тлумачився як засіб збирання здоров'я, щастя, родючості» [2, 165]. У наведеній у романі ситуації Аліна відмовилась перетинати путь, а отже,

самостійно обрала свій подальший життєвих шлях, у якому мали місце розчарування та смуток. Періоди подолання відстані від Житомира до Туровця у творі В. Даниленка нерідко містять роздуми та спостереження Я-наратора в образі Владика-підлітка. Наприклад, він помічає зміну поведінки матері після репетиції в пані Цибульської: «*І доки ми їхали до Туровця, вона так і не повернула голову, ніби на хмарах читала тільки їй зрозумілі слова*» [3, 79]. Хлопчик здогадується про причини замріяності Аліни, викликані ситуацією.

Дорога військової частини є символом просторово-часового сплетіння доль Аліни та льотчика Максима Корсакова: «*– Важка сумка? Давай допоможу, – забрав (Корсаков – уточнення наше – Л. Л., Н. О.) від мене сумку, і ми пішли через гарнізон*» [3, 87]. Саме в ситуації спілкування в колі друзів, зароджуються романтичні стосунки.

Дорога Туровець – Житомир становить у творі «різновид межі між «своїм» та «чужим» простором» [2, 163], у її вимірі розгортається опозиція «село/місто». Наприклад, «*Після приїзду з Житомира ми застали бабу Марину за доїнням наших кіз*» [3, 144]. Проте ближчим душі героїні було місто, а не рідне село. Приємне спілкування з культурною інтелігенцією в письменника Євгена Концевича змінюється буденними домашніми клопотами. Аліна змушена повернутися до свого звичного життя. У романі В. Даниленка «Клітка для вивільги» хронотоп дороги відіграє важливу сюжетно-композиційну роль. З ним пов'язані мотиви зустрічі (з житомирськими інтелігентами), здобування (короткочасної слави співачки), втрати (кар'єри, коханого чоловіка), які знаменують певні етапи життєвого шляху головної героїні Аліни. Через нього розкривається образ Я-наратора як уважного, здатного до мисленнєвого аналізу підлітка.

Таким чином, темпоральна система роману «Клітка для вивільги» В. Даниленка реалізується через часові виміри зображених подій (фіксація дати), поєднання у відтворенні часу специфічних наративних чинників (резюме, сцени, еліпсис, паузи). Сцена формує динамічний розвиток сюжету. Резюме стисло передає перебіг подій, застосовується як перехід між сценами. Еліпсис зменшує обсяг неперіоритетної інформації, а значить, збільшує виклад життєвої історії. Пауза сприяє розкриттю особливостей характеротворення героїв.

Порушення часової послідовності за допомогою анахронії, а саме її різновиду – аналепсису (повернення до минулого Аліни, Миколи Хомичевського), сприяє моделюванню життєвих наративів, що розраховані на забезпечення вірогідності зображеного. Використання топоніміки, а також звернення до хронотопу дороги допомагає вибудувати просторове тло роману.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худ. литература, 1975. – С. 234–407.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Даниленко В. Клітка для вивільги / В. Даниленко // Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки. – Л. : ЛА «Піраміда», 2014. – С. 56–275.
4. Женетт Ж. Фигуры: [В 2 т.] / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2.: Сокращенная риторика. – 472 с.
5. Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Н. Мафтин // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 42–49.
6. Меншій А. Наративна структура нарису Грицька Григоренка «Од серця до серця» / А. Меншій // Науковий вісник Миколаївського державного університету: [Зб. наук. пр.]. Серія: Філологічні науки / Ред. В. Д. Будак [та ін.]. – Миколаїв : МНУ, 2011. – Т. 4. – Вип. 8. – С. 70–76.
7. Обелец Ю. Темпоральная структура возможных миров художественного текста (на материале англоязычной прозы): дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю. Обелец. – Одесса : Одес. нац. ун-т им. И. И. Мечникова, 2006. – 226 с.
8. Сорока Ю. Про кінематографічність стилю Володимира Даниленка / Ю. Сорока // Літературна Україна. – 2014. – № 23. – 5 червня. – С. 3, 11.
9. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. Ткачук // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 17–24.
10. Ткачук О. Наративна стратегія малої прози Михайла Яцківа / О. Ткачук // Слово і Час. – 2003. – № 1. – С. 63–70.
11. Юрчук О. Книжка «з годинником» [про родинні хроніки Володимира Даниленка «Грози над Туровцем»] / О. Юрчук // Українська літературна газета. – 2014. – № 10. – 23 травня. – С. 5.

Annotation

Litvinenko L. Yu., Oliynyk N. P. Features time-space in the novel by V. Danilenko «Cage for the orioles»

The article considered the space-time characteristics of the novel V. Danilenko «Cage for the Orioles», which enabled to determine the originality art of writing of the author, his transformation as a narrative strategy canvas of the text.

The findings and their novelty: it is established of temporal organization of the novel «Cage for the Orioles» V. Danilenko and features of the structure of space in the work. The temporal organization of work is implemented through the temporary attachment of the depicted events (fixing the date), the combination of discursive time-specific narrative factors (summary, scene, elesis, pause). Scene

forms the dynamic development of the plot. Summary briefly describes the course of events, is used as a transition between scenes. Ellipsis not priority reduces the amount of information, and thus increases the life history statement. Pause helps reveal the character features characters.

The author uses these forms of structuring structuring as throne (serves the manifestation of psychological characteristics of the characters) and anachrony (contributes to the illusion of objectivity).

The feature of the structure of space is evident in the use of place names and chronotope road as an important component of composition. Such timespace peculiarity of the narrative of the novel helped the author in creating a dynamic story.

The results of the study can be used in studying the course «the Poetics of the novel», «Modern Ukrainian novel», «Psychology in the Ukrainian literature of the XX – XXI centuries» in the higher educational and secondary educational institutions.

Key words: *romance, time space, temporal markers, narrative pace, izohroniya, anahroniya, road-space.*

УДК 821.161.2-31.09

Н. П. Олійник, Ю. О. Резніченко (м. Дніпро)

НАРАЦІЯ ТА ХРОНОТОП ЯК СКЛАДНИКИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ РОМАНУ Ю. ГУДЗЯ «ІСИХІЯ»

У статті розглянуто особливості художнього світу роману Ю. Гудзя «Ісихія», зосереджено увагу на визначенні специфіки авторського світобачення, наративної організації, особливостей реалізації художнього часу й простору твору. З'ясовано, що світоглядні орієнтири письменника, які корелюють з ідеями ісихазму, зумовили задум аналізованого роману, відповідний образ множинного наратора, домінування сповідальності, достовірності й водночас наявність недомовленостей і натяків. Висвітлено своєрідність міфологізованого хронотопу у творі Ю. Гудзя, переплетення часових координат, його концептуальні мікротопоси (дім, майдан тощо).

Ключові слова: *художній світ твору, авторська свідомість, ісихазм, наратив, посттоталітарний світ, сільський простір, топос, хронотоп, Я-нарація.*

В статье рассмотрены особенности художественного мира романа Ю. Гудзя «Исихия», сосредоточено внимание на определении специфики авторского мировоззрения, наративной организации, особенностей реализации художественного времени и пространства произведения.

Выяснено, что мировоззренческие ориентиры писателя, которые коррелируют с идеями исихазма, обусловили замысел рассматриваемого романа, соответствующий образ множественного нарратора, доминирование исповедальности, достоверности и одновременно наличие недоговоренностей и намеков. Освещено своеобразие мифологизированного хронотопа в произведении Ю. Гудзя, переплетение временных координат, его концептуальные микротопосы (дом, площадь и др.).

Ключевые слова: *художественный мир произведения, авторское сознание, исихазм, нарратив, посттоталитарный мир, сельское пространство, топос, хронотон, Я-нарация.*

Самобутньою постаттю в українському літературному житті кінця ХХ – початку ХХІ століття є Юрко Гудзь (1956–2002) – поет, прозаїк, філософ, критик, публіцист, художник, «аристократ від українського селянства» (Н. Зборовська) [6, 55], який обрав для себе мандрівний, майже аскетичний, спосіб життя. Він був, за словами сучасників, людиною скромною і стриманою, не вимагав підвищеної уваги до своєї персони, і водночас його поява в тих чи тих літературних колах завжди була подією. Творчості письменника належить особнє місце в сучасному літературному процесі, вона позбавлена карнавальних іронічних ознак масової літератури й вирізняється герметизмом, заглибленістю в слово, пошуком і збереженням національного світу у формах сакральних знань, міфів, архетипів [15, 9]. Ю. Гудзь у прозових і поетичних творах утілював розроблену ним концепцію Української Реконкїсти як ідеї культурного відродження нації, *«звільнення простору для нових реальностей такого національного буття, де окрема творча людина була здатна порозумітися з іншими творчими людьми»* [5].

Художній доробок Ю. Гудзя, презентований збірками поезій «Postscriptum до мовчання» (1990), «Маленький концерт для самотнього Хронопа» (1991), «Боротьба з хворим янголом» (1997), драмою «Колискова для самогубців» («Світо-вид», 1992, № 4), повістю «Сорочка без тіла – біла» («Дзвін», 1994, № 10), романами «Не-Ми», «Ісихія» («Кур'єр Кривбасу», 1998, № 6, 7; 2000, № 8, 12; 2001 № 6), книжкою оповідань «Замовляння невидимих крил» (2001) та ін., на сьогодні досить скромно позначений увагою літературознавців. Час від часу на сторінках наукових і популярних видань з'являлися відгуки, рецензії, есеї, статті (В. Врублевського (псевдонім – Василь Галинич), В. Габора, В. Грабовського, В. Даниленка, Н. Зборовської, О. Сидора-Гібелінди, М. Скаліцкі, М. Янкової та ін.), присвячені розгляду окремих граней письменницької майстерності автора – індивідуального стилю, філософсько-світоглядних, зокрема екзистенційних домінант прози письменника, естетичних засад його творчості. О. Левченко у праці «Літературний портрет Юрка Гудзя» систематизував біографічні відомості про письменника, застосовуючи біографічний метод окреслив формування його художньої свідомості [10]. Найбільш ґрунтовним справедливо назвати

дослідження (кандидатську дисертацію) М. Янкової «Стильові домінанти творчості Ю. Гудзя», у якій розглянуто жанрово-стильові особливості письменницького доробку автора в контексті трансавангардного стилю письма та ідейно-художніх пошуків сучасної літератури [15, 2]. Дослідниця виокремлює такі типологічні риси поезії і прози Ю. Гудзя, як автобіографічність, есеїстичність, еклектичність, автоцитування, принцип «взаємоекстраполяції» ідей поетичних творів у прозові [15, 17], акцентує на тому, що автоінтертекстуальна художньо-естетична стратегія письменника виявляється в наскрізних концептуальних образах-символах (зима, сновидіння, тіло/душа, дотики, смерть, самотність, дорога/дім) [15, 8].

Роман «Ісихія», обраний нами для аналізу, не зацікавив літературних критиків одразу після публікації в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2000, № 8, 12; 2001 № 6). Лише після посмертного видання у 2009 р. тернопільським видавництвом «Джура» книги «Барикади на Хресті», до якої увійшли однойменна поема й романи «Не-Ми» та «Ісихія», твір помітили літературознавці, які у своїх статтях відзначили специфіку проблематики роману, оригінальність його структури, ісихазм* як основу світовідчуття, оприявленого в романі. В. Даниленко в статті «Романи “Не-Ми” та “Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя» уводить твір у контекст розвитку в загальноєвропейській літературі естетики антироману. Він слушно виокремлює чотири лейтмотиви творчості письменника, які наявні й у романі «Ісихія»: любов як вищий смисл життя, мова, антиімперський та антитоталітарний лейтмотиви, село як жертва міста; розглядає роман в аспекті проблеми маргінальної особистості й маргінального світу [3, 49–51]. Н. Зборовська в розвідці «Юрко Гудзь (психометафізичний портрет)», застосовуючи методологію психометафізичного дослідження глибинної психології творчості, називає цей роман продуктом сильних внутрішніх переживань автора, вказує на відбиття у свідомості героїв твору душевних травм дитинства письменника [4, 8–9]. М. Янкова в згаданій вище праці приділяє належну увагу висвітленню специфіки вияву авторських пошуків романної форми в «Ісихії» й визначає жанр твору як психологічний роман, у якому «конфлікт виявляє самовизначення особистості» [15, 13], зіставляє багаторівневу структуру роману з людською свідомістю, що репрезентує народження, смерть та відродження. Висловлені науковцями тези стосовно поетики твору зумовлюють необхідність ґрунтовного літературознавчого осмислення тексту твору Ю. Гудзя «Ісихія» й актуальність нашої студії та визначають її мету – осмислити художній світ роману.

Літературознавче дослідження художнього світу твору, започатковано ще в часи античності з урахуванням розрізнення двох форм зображення дійсності – історії й поезії – простежується в працях М. Бахтіна, Г. В. Ф. Гегеля, Й. В. Гете, Дж. Паттенхема, О. Потебні, Ф. Сідні та ін., однак уперше як категорію літературознавчого аналізу зазначене поняття окреслив

* У статті дотримуємося правопису слова ісихазм, поданого в Енциклопедії історії України [7].

Д. Лихачов у 1968 р. у статті «Внутрішній світ художнього твору» [11]. Вагомий внесок у вивчення цієї категорії зроблено як зарубіжними – Е. Ауербахом, М. Бахтіним, Р. Інгарденом, Ю. Лотманом та ін., так і українськими – В. Іванишином, Г. Клочком, А. Ткаченком та ін. – дослідниками. Для сучасного українського літературознавства на часі питання термінологічного закріплення поняття «художній світ», визначення його компонентів та принципів аналізу тексту в цьому ракурсі. З-поміж наявних сьогодні енциклопедичних видань, присвячених питанням термінології літературознавства, дефініція поняття «художній світ» презентована лише в «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка та ін., на яку ми й спиратимемося в нашому дослідженні: це *«створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо)»* [12, 717–718]. Обсяг операційних категорій для характеристики художнього світу твору визначається науковцями по-різному: «опір матеріалу», час і простір, візуальність, предметність, кольористика (Г. Клочек [9]); час, простір, плани автора та героя, образ читача (А. Ткаченко [13]), соціум художнього твору (образи автора, дійових осіб, оповідачів, читача) і зображені в ньому природно-речові обставини дії, хронотоп (В. Іванишин [8]). Художній світ роману Ю. Гудзя «Ісихія» у нашій статті осмислюється через розгляд авторського світобачення, наративної організації, художнього часу і простору – інтерпретації змісту роману, що уможливить висвітлення специфіки світу, зображеного письменником у творі.

Світоглядні орієнтири Ю. Гудзя пов'язані з його захопленням містичною духовною практикою ісихазму. Письменник згадував, що це поняття він відкрив для себе в праці середньовічного філософа-богослова Григорія Палами «Слово на захист священнонімотних», де ісихія тлумачилась як безмовна медитація, «молитва серця», зосереджене й втишене бесідування з Творцем [14, 3]. Н. Зборовська, називаючи цей роман саможертвним текстом, зауважує, що його домінантами є *«тайнознаки, сутнісне мовчання»*, які становлять *«основу езотеричного послання найближчим людям – тим, хто здатний ці знаки чути й розпізнавати»* [4, 13]. У зв'язку з цим найбільш сокровенне й чисте в романі не розкривається через характери та ситуації, воно передається за допомогою відчуттів і натяків, декодувавши які уважний читач долучиться до тих, хто віднайшов істинне щастя. Для цього Ю. Гудзь залишив у тексті незаповнені (сіленціографічні, за визначенням автора) сторінки, нагадуючи цим про можливість співтворчості. Роман «Ісихія», написаний на основі спогадів брата автора Анатолія про його участь в Афганській війні, що доповнені виразом передчуттів письменника – щодо загрози зникнення українського села. Він (роман) був задуманий як проект реалізації ідеї Української Реконквісти – масштабного всенародного повстання задля

відродження національного самоусвідомлення й звільнення національного простору. Апокаліптичні візії Ю. Гудзя, що втілені у творі в образі передкінцесвітнього часу диктатури в Україні, виявляють особливий погляд письменника на призначення свого роману, текст якого прочитується як свого роду замовляння, оберіг для кожного з нас від жахливих подій, напроголокованих у ньому.

У романі «Ісихія» оповідь ведеться переважно від першої особи («Я-нарація»), наратор не презентує себе на початку твору, тож його сутність оприявлюється через репліки співбесідника: *«Й ще таке... Юрко, ти написав, що “гамериканці” щезли в темряві...»* [1, 146], *«...Юрок, давай поїдемо в Джигітомир... Будемо їхати, пити домашнє вино <...>»* [1, 154]. Збіг імен оповідача й автора твору, біографічних даних (за героями роману постають образи рідних Ю. Гудзя – матері, діда Костянтина Рибак, баби Софії, сина Богдана; відомо, що рідний брат письменника повернувся з війни в Афганістані душевно скаліченим, часто ділився з Юрієм своїми спогадами, ці його переживання стали основою розповіді співбесідника оповідача у творі), просторових точок (село Немильня, де народився Ю. Гудзь, місто Житомир, у якому певний час жив і працював автор, по-особливому дорогі для оповідача), суголосність авторської життєвої філософії й світогляду оповідача дають підстави стверджувати про домінування автобіографічного начала в романі. Наратив роману, конституційований авторською свідомістю, постає як множинний і слабко впорядкований. Оповідь ведеться не лише наратором-протагоністом, а й іншими персонажами, до того ж наратор у різних епізодах фігурує як непричетний очевидець, очевидець-протагоніст, другорядний персонаж, один з головних персонажів, головний герой тощо. Наративній організації першої частини роману – «APPENDICES (додаток перший)*» – властиве співіснування двох оповідачів, реалізоване як діалог, графічно вмонтований за допомогою цитації. Я-наратор, який у наступних частинах роману виступатиме як всезнаючий оповідач, у цій частині має роль непричетного очевидця: під час розмови із братом він спостерігає, як за вікном живе вечірнє місто (*«Неподалік метушаться двійко автоматичних сміттєзбирачів, схожих на великих жуків, що загубили свою здобич... На зачинених брамах урядових установ блимають очисті жерла камер зовнішнього спостереження»* [1, 137]), пригадує події зі свого життя. Співбесідник оповідача виступає в цій частині роману як наратор – один з головних персонажів, він розповідає про події, учасником яких був: *«Я у Афган по дуркості своїй втрапив... <...> До армії в мене вже був розряд по плаванню й боксу, непогано і зі штангою вправлявся...»* [1, 135]. Його спогади, мотивовані прагненням полегшити свої невимовні страждання від пережитого (*«Тіло моє вже тут давно – ходить, їсть, п'є, любить жінок, а душу з нього хтось ніби вийняв...»* [1, 137]), і відчуття провини за вбивства людей (*«От і в Біблії – не вбий, не вкради... але ж хіба це гріх – убити того, хто намагається вбити тебе?»* [1, 134]), мають виразно сповідальний

* Тут і далі збережено правопис першоджерела.

характер. Оповідач максимально відвертий, його оповідь експресивна, їй властива гранична достовірність у передачі атмосфери на війні: *«Хтось із наших обов'язково вийде – не менш обкурений, не менш знезямлений... Відкине убік свого “акаема”, й розпочнеться гладіаторська вистава...»* [1, 141].

Оповідач у другій і третій частинах тексту – «Томус перший. ЗАМОВЛЯННЯ НЕВИДИМИХ КРИЛ», «Частина третя. ПРОГУЛЯНКИ В ГЛИБ САУНДШАФТУ (Сценарій для чотирьох сновидінь)» – веде мову про різні історії, до яких він особисто причетний (першоособова нарація); почасти в його свідомості починають звучати різні голоси, і тоді він бере на себе роль скриптора (нарація від третьої особи), що свідчить про розщеплення сутності наратора в романі. Відсторонення первинного наратора від багатьох зображених подій пов'язано, на наш погляд, з авторським задумом зберегти у слові «труди і дні», моменти із життя своїх рідних і знайомих, адже з часом деякі події, що колись здавалися важливими, зникають з пам'яті. Оповідь у тексті роману побудована переважно на спогадах, а згадувані події здебільшого не пов'язані між собою ні сюжетно, ні хронологічно.

Часові плани минулого, теперішнього перебувають у тісному зв'язку між собою у свідомості героїв. Часовий план зображених на початку твору подій автором не означений. Їх хронологічні координати в романі – від кінця XVIII до кінця XX століття, однак у центрі авторської уваги – події, сучасником яких він був, а низка згаданих історичних дат постає в спогадах героїв, і не є основними в розвитку сюжету, що сприяє панорамності зображення, більш глибокому відтворенню руху свідомості героїв. Центром авторської уваги є кінець XX століття. Художній час роману відрізняється від реального історичного, адже у творі зображено події кінця попереднього століття в художній авторській інтерпретації. Н. Зборовська стосовно цього справедливо зазначала: «Тлом цієї книги є політична інтрига кінця 90-х, соціальне передчуття диктатури в Україні та метафізичне пророцтво для сучасної епохи, позначене як Епоха Здвиження» [4, 16]. Ю. Гудзь своєрідно переосмислює події після проголошення незалежності України й зображує їх як ознаки часу панування диктатури в особі кондукатора Грободара Чучмеску: *«Наприкінці задушливого літа останньої декади епохи Риб <...> Грободар Чучмеску з благословення патріарха Мінарета <...> проголосив себе Верховним Кондукатором усіх Малих і Великих, Лівобережних і Правобережних, Нижніх і Верхніх теренів країни У...»* [1, 199]. Автор, передчуваючи загрозу щасливому майбутньому новоствореної української держави, не випадково акцентує на тому, що зміни в країні відбуваються саме на зламі віків. Очільник нової держави – узагальнений образ тоталітарного вождя, що підтверджує сам письменник в одному з інтерв'ю [14]. Співзвучність його прізвища (Чучмеску) прізвищу одного з лідерів Соціалістичної Республіки Румунія – Ніколае Чаушеску, значення

румунського слова кондукатор – диктатор, вождь увиразнюють образ керманіча централізованою країною.

Письменник творить іншу художню реальність, найперше подаючи її часові й просторові прикмети метафорично. Доба правління Чучмеску відзначена властивими типовими рисами тоталітаризму, серед яких – так зване переписування історії, мотив сенсаційних відкриттів науковців (підкреслено, що дослідження здійснювались у короткий термін): «<...> встановлено, що древні укри є прапращурами й засновниками всіх найдавніших цивілізацій на Землі, зокрема інків, ацтеків та майя...» [1, 200]; запроваджено нову систему відліку часу (всю історію людства поділено на п'ять світових епох, названих Сонцями, «залежно від характеру катастроф, якими завершувалася кожна епоха: Сонце Води, Сонце Вітру, Сонце Вогню, Сонце Землі, Сонце Здвиження» [1, 200]); змінено адміністративно-територіальний поділ: країну поділено на військово-територіальні округи – паланки, які складаються з полків. Окрім того, у складі державного апарату функціонує Служба Трепанаторів Черепа, яка здійснює контроль за діяльністю касиків – професійних військовослужбовців-очільників полків. Укри об'єднані загальнонародною справою – зведенням Великої Піраміди Сонця й Малої Піраміди Місяця, що має завершитись напередодні кінцесвітньої дати – 23 грудня 2012 року.

Створена уявою Ю. Гудзя історична епоха значною мірою є спадкоємицею СРСР, на що вказує певна кількість типологічних збігів, серед яких: ізолюваність держави й наявність зовнішнього ворога (союз «БУТО» співзвучний із «НАТО»): «Стіни будинків обвішані листівками і плакатами, які закликають дати рішучу відсіч погрозам агресорів з євроатлантичного союзу “БУТО”, їхнім намаганням розколоти військовий альянс північних південних слов'ян, позбавити влади кондукатора Грободара Чучмеску...» [1, 198]; існування єдиної правлячої партії (її назва – КСП – може бути потрактована як алюзія на КПРС); функціонування Спільки Красного Письменства, члени якої писали твори для уславлення очільника держави (аналог Спільки письменників СРСР): «Всі ритуали суспільного очищення супроводжувалися <...> оглядами художньої самодіяльності та презентацією збірника публіцистичних розмислів Спільки Красного Письменства під назвою “Чучмеску – наш де Голь”...» [1, 200]. Узагальнений образ часу в романі Ю. Гудзя представлений як апокаліптичний період світової загрози наступу тоталітаризму, що триває й донині.

Прикметно, що автор обирає й специфічні топоси – пори року. Зокрема, це час зими, образ якої є одним із наскрізних для творчого доробку Ю. Гудзя, він може бути прочитаний і як уособлення тривоги авторової душі стосовно майбутнього країни, якою править диктатор, і як передчуття переломного моменту в житті нації, початку відліку нового часу й здобуття духовного звільнення та відродження за допомогою Селянської реконквісти. Події, пов'язані з Епохою Здвиження, відбуваються саме взимку: Ю. Гудзь лише

контурно означає це відповідними маркерами, не вдаючись до розлогих описів (*«Тиша небесного снігосходження майже відчутна на дотик»* [1, 173], *«Зимова панорама: хати, засніжені дерева, сиві дими з коминів <...>»* [1, 180]. Образ зими корелює в романі з образом тиші: *«це нечутне, безшелесне падіння»* [1, 173]. Така асоціативна паралель, на наш погляд, пов'язана з ідеєю ісихії – домінантою художнього світу роману, вслуховування в тишу зимового снігопаду зумовлює відчуття вирішального для долі народу часу, щоб дати відсіч владі чергового тирана (*«Й раптом щось зрушилося в сих людях»* [1, 183]). Зима для оповідача роману – *«найтихіша, наймилосердніша пора року»* [1, 147], заповітний час повернення до рідного дому, хвилюючого очікування зустрічі з родиною, коли найглибше оприявлюється тісний духовний зв'язок зі своїми предками, пізнається велика таємниця життя й безсмертя (*«<...> ще раз поруч живих і мертвих згадаю своє справжнє ім'я»* [1, 147]). Узимку герой переживає єднання зі своєю великою родиною, переконується у вічному плині життя: *«весь довколишній простір звільняється (бодай миттєво) від лінійного часу, від його влади і гніту»* [1, 227].

Час роману органічно пов'язаний із просторовими координатами, ці складові художнього світу взаємозумовлюються й взаємодоповнюються, концептуально визначають художній світ твору. Просторова організація тексту роману сконцентрована навколо рідного для Ю. Гудзя села Немильні, яке постає для героя притулком душі, саме тому він прагне скоріше повернутися додому, встигнути на родинну вечерю. Дослідники творчості Ю. Гудзя (В. Даниленко, Н. Зборовська, М. Янкова) наголошують на тому, що для письменника визначальною є традиційна для нашої літератури опозиція село/місто, у якій село постає жертвою міста. В. Даниленко пропонує такі варіанти тлумачення символіки обраної письменником назви «Не-Ми» для позначення села Немильні: *«конкретне східноволинське село на Житомирщині»; «відмежування російськомовного українського міста від зневаженого ним села, що у свідомості міщан – чуже (“село – це не ми”); «асоціація зі словом “німі”»* [3, 52]. У романі «Ісихія» село Немильня постає як джерело національної духовності й осередок українства, адже його жителі, прагнучи зберегти традиційний устрій свого життя, зважуються на рішучий протест владі, втілений в ідеї Селянської реконквісти. Немиленці – це «не ми», тобто не жителі сучасного міста, це ті українці, які, на відміну від містян, живуть за прадавніми канонами, відчуваючи нерозривний зв'язок зі своїм корінням – предками. Саме такий спосіб життя імпував Ю. Гудзеві, його й реалізував у романі «Не-Ми»: *«Найбільше я вдячний містові за місце, де зміг усвідомити повною мірою – я житель села, тобто вкраїнець, відкрасність, окремішність, майже нелегальний стан серед міського люду <...>»* [1, 110]. Місто для героя роману «Ісихія» – завжди вороже й чуже: *«А за вікном вже мерехтить, грає міріадами вогнів, пульсує ритмічними сполохами реклам величезне й безжурне Місто... Переливаються, горять, ваблять до себе, щедро сповнюють свої нехитрі обіцянки його невсипучі*

багаття, – потойбіч вже сонного Борисфену... Але я знаю: то мертве світло...» [1, 180].

Серед центральних у зображенні села Немильня топосів – мікротопоси Дому й майдану. Ю. Гудзь інтерпретує рідну домівку в традиційному її значенні як малу батьківщину, до якої постійно лине спогадами. Мотив повернення додому набуває в романі специфічного розвитку в розповідях героя про свої мандрівки, адже він *«<...> встиг за цей час обійти, проїхати й облетіти безліч дивовижних країв і країн, встиг почути й побачити всілякі чудасії»* [1, 180]. Герой прямо не висловлює своєї туги за малою батьківщиною, у творі не подано розлогих описів його рідної сільської місцевості. Немильня і отчий дім для нього найперше постають в його душевних спогадах (спільне святкування в колі рідних храмового для села свята Покрови). Рідна домівка специфічно зображена в романі: оповідач не вдається до прямої її характеристики. Як спостерігач, він передає враження: його хата – тепла, у ній затишно й не страшно (*«Я розпалюю грубку, але не вмикаю світла – щоб не сполохати прибульця. Сиджу навпроти вогню, грію руки»* [1, 187]). Не випадково герой двічі уявляє, як запише у своєму «щоденнику» три заповітних слова: неділя, Немильня, велика зима, якими він означає свій приїзд до батьківського дому. І він таки повертається, щоб разом з односельцями вберегти село від знищення. Повертається додому з Афганської війни й інший герой роману «Ісихія» – Анатолій. Місця, у яких він перебував, лаконічно означені як символи смерті: *«Наша колона проходила через ці селища – порожні, чорні, з неприбраними трупами вздовж шляху»* [1, 140]; герой називає певні географічні координати війни (Афган; Ташкент, Кабул, Кушка, Паншерська долина). Однак наявний інший варіант вказівки на Афганістан: *«А там навіть мертві не мали впокоєння, навіть над ними чинили глум»* [1, 133]. Вибір саме такого, непрямого називання оповідачем місця подій, пояснюється надзвичайно сильною душевною травмою, отриманою героєм на війні, спротивом його підсвідомості до оживлення в спогадах назв, що асоціативно нагадують смерть. У розвитку мотиву повернення до рідного Дому акцентовано емоційну домінанту радості.

Тісно пов'язаний із мотивом повернення в тексті Ю. Гудзя хронотоп дороги, символічний зміст якого найповніше розкривається у зв'язку із зображенням переміщення головного героя теренами України. Дорога, як і місто, постає ворожою для Юрія: *«...небо призахідне і дорога до нього, сніг, темрява, очікування дизель-потяга на Житомир – навпроти довічно зачинених дверей станції Звягель-другий, холодна темрява від мовчазної присутності ліхтаря-самовидця (закреслено – самогубця) густішає, липне до рук, неупинно повторюється досвід минулої безпритульності <...>»* [1, 147]. Дорога для героя – не лише шлях до рідного дому, це ще й можливість допомогти односельцям у боротьбі за захист Немильні від знищення: Юрій вирушає в дорогу до Києва, щоб зустрітися там із Селестином – чоловіком, який постачатиме селянам зброю. У фіналі роману герой знову в дорозі, він

їде до Новограда-Волинського, щоб остаточно узгодити з товаришами план майбутньої реконкїсти. Тож дорога для Юрія – метафора наближення до процесу звільнення рідного села (ширше – усього українства) з-під влади тирана.

Сільський майдан – ще один символічний топос у романі «Ісихія», це місце, куди селяни традиційно сходяться, щоб обговорити життєво важливі питання (прообраз народного віча). Після приходу нової влади майдан стає центром ритуальних дійств, а саме – щорічного святкування Дня ритуальної смерті, привселюдної страти людей. Отже, відбувається обмеження простору існування селян, що також виразно оприявлюється в намірах знесення сільських хат і побудови замість них санаторійної зони. Попри наміри привласнити центральну територію села – майдан, селяни саме там під час промови нардепа висловлюють свій гнівний протест зазіханням нової влади на їхні території. Майдан – символ потужного енергетичного центра села, збереження в людині незламного духу народу.

Свого апогею звуження сільського простору досягає в епізоді виселення з рідного дому Паші Леніна разом з матір'ю. Спалення хати – це ознака знищення не лише місця проживання, а й позбавлення українців можливості жити в єдності зі своїми предками, відповідно до усталеного, споконвічного способу життя. Ситуація прощання баби Лени зі своєю хатою відображає давнє народне уявлення про свою домівку як про сакральний простір: «<...> нищечком притулиться до кожного одвірка, долонею змете пелюстки калачиків з підвіконня, погладить припічок і щось прошепоче до печі-годувальниці й рятувальниці» [1, 186]. У художньому осмисленні руйнації традиційного способу життя селян через вимушений від'їзд старенької матері з рідної хати на вимогу дітей Ю. Гудзь близький до своїх літературних попередників. Типологічно схожа ситуація зображена Б. Харчуком у відомій повісті «Коляда» (1986). Виселення з рідної домівки та спалення її для героїні роману «Ісихія» – символ передчасної смерті, руйнації родових зв'язків: «Стара оглядається, бачить охоплену полум'ям хату, в зіницях її очей розмахують крильми невидимі для світу огняні серафими» [1, 187]. Проблема неможливості жити в єдності зі своїми рідними через відірваність від дому порушена Ю. Гудзем і в поетичних творах. Наприклад, у вірші «Повернення» ліричний герой роздумує щодо свого вимушеного перебування поза домівкою, наголошує на тому, що його життя – постійні пошуки дороги додому: «моя періодична безпритульність / перетворилась в правило життя, – / І не лише мого: здається, / цілий світ ночує на вокзалі» [2, 57].

Отже, роман Ю. Гудзя «Ісихія» – особливий для сучасної української літератури текст, у якому порушено актуальні й сьогодні проблеми національного відродження (Української Реконкїсти), відвоювання національного простору, збереження національних духовних традицій. Світ, зображений у творі, – створена уявою автора картина життя українського села кінця ХХ століття, якому, попри загрозу знищення, автор пророкує

відродження й нове життя. Наратив роману, організований як співіснування двох оповідачів, що ведуть мову про трагічний час – війну в Афганістані та період наступу диктатури в Україні, – увиразнює авторське передчуття апокаліптичності світу. Визначальною для зображення простору в тексті роману є опозиція село/місто: село виступає як національне начало, місто ж для автора твору залишається психологічно чужим, ворожим. Символічного значення набувають топи Дому (сільської хати), майдану, дороги, прикмети риси герой-оповідач прямо не називає, а передає їх опосередковано, через власні враження й спогади, на рівні чуттєвих переживань.

Список використаних джерел

1. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя / Ю. П. Гудзь. – Тернопіль : Джура, 2009. – 248 с.
2. Гудзь Ю. Навпроти снігу. Вибране / Ю. П. Гудзь. – К. : Преса України, 2013. – 400 с.
3. Даниленко В. Г. Романи «Не-Ми» та «Ісихія» в літературній спадщині Юрка Гудзя / В. Г. Даниленко // Слово і Час. – 2011. – № 6. – С. 48–53.
4. Зборовська Н. Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. В. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезнень. Ісихія. Книга щастя / Ю. П. Гудзь. – Тернопіль : Джура, 2009. – С. 5–19.
5. Зборовська Н. В. Юрко Гудзь як істинна українська метафізична харизма [Електронний ресурс] / Н. В. Зборовська. – Режим доступу: http://ygoodz.blogspot.com/2009/02/blog-post_9126.html
6. Зборовська Н. В. Психометафізика як метод дослідження художньої літератури / Н. В. Зборовська // Слово і Час. – 2009. – № 4. – С. 52–57.
7. Зема В. Є. Ісихазм / В. Є. Зема // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2005. – Т. 3 : Е – Й. – С. 537.
8. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
9. Клочек Г. Д. «Художній світ» як категоріальне поняття / Г. Д. Клочек // Слово і Час. – 2007. – №9. – С. 3–14.
10. Левченко О. Літературний портрет Юрка Гудзя [Електронний ресурс] / О. Левченко. – Режим доступу : <http://ygoodz.blogspot.com/2009/11/blog-post.html>
11. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
12. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка та ін. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

13. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. / А. О. Ткаченко – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

14. Щирська М. Птахи і динозаври : [інтерв'ю з Юрком Гудзем] / М. Щирська // Місто. – 1999. – 4 листопада. – С. 3.

15. Янкова М. А. Стильові доміанти творчості Юрка Гудзя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / М. А. Янкова. – К., 2014. – 21 с.

Annotation

Oliynyk N. P., Reznichenko Yu. O. The narration and the chronotope as components of the artistic world of Yu. Gudz's novel "Hesychia"

The article reviews the peculiarities of artistic world of the novel "Hesychia" by Yuri Gudz, focuses on the specifics of the author's world view, narrative organization, peculiarities of artistic time and space in the work. The article defines, that writer's word-view guideline, and accordingly, and the conception of the novel is connected with ideas of Hesychasm as the practice of "silent" conversation with the Creator in order to achieve harmony of existence: the writer put deliberately tragic events in the center, presents them with the help of a word for their non-fulfilment indeed.

The author's consciousness reveals in the narration, and forms the groups of the other narrations round itself. That's why the narration is plural and weakly ordered, but only at the first sight. The narration is written in the first person singular (ich-narration). The narrator doesn't represent himself to the reader at the beginning of the novel, so, his nature reveals through the analysis of interlocutor's cues, and the common narrator's and author's names, biographical facts, places (Nemylnia, Zhytomyr), harmony of the author's life-philosophy and the narrator's world view maintain the domination of autobiographical principles in the novel.

Artistic time of the novel differs from the real historical one. The writer puts in the highlight the end of the 20th century, post-soviet realia of Ukrainian life, which are depicted as the new Epoch of Shifting – a mythologized time of the dictator's reign. Time is nonlinear in the novel. As a result, a reader pays his attention not to a date, but to an event, and it helps to deep in its significance by abstracting away from temporal specifics. The winter as a season has a particular meaning in the novel. The winter is a sign of the author's soul anxiety about the future of the nation, a sign of the foreboding of a crucial point, the beginning of a new time counting and the gaining of spiritual liberation, and rebirthing with the help of Village Reconquista. The micro-topos of home and the square are the central ones in depiction of Nemylnia village. They are symbolically denoted by the writer: Penates is a center of the universe for the narrator, and the square is the center of the universe for the village inhabitants. The narrator doesn't disclose these topoi through the concrete characters and situations. He shows them through

his own impressions, memories, worries. A motif of returning home has dominative idea of joy. Its development has sighs of recurrence.

Thus this research lets to make a conclusion, that the novel “Hesychia” by Yu. Gudz is a special for Ukrainian literature work, because here is risen urgent problems of national revival (Ukrainian Reconquista), requiring the national space by warfare, and cherishing the national cultural wealth. The artistic world – which the author depicted in the novel – is a picture of a Ukrainian village at the end of the 20th century, and despite the threat of a village destruction, the author predicts the rebirth and new life.

Key words: *artistic world, Hesychasm, ich-narration, narration, chronotope, author’s consciousness, topos, rural space, post-totalitarian world.*

УДК 821.161.2 – 31.09

I.B. Пасько (м. Дніпро)

РОМАН М. БРИНИХА «ХЛІБ ІЗ ХРЯЩАМИ» ЯК СПРОБА УКРАЇНСЬКОГО ЗОМБІ-ГОРОРУ

У статті проаналізовано своєрідність постмодерністського роману М. Бриниха «Хліб із хрящами», наявних у ньому сюжетних й образних кліше масової літератури, зокрема рис такого популярного останнім часом жанру, як зомбі-горор. Досліджено систему характерних для зомбі-горору персонажів, сюжетно-композиційних прийомів художніх засобів, зорієнтованих на «наївного» масового реципієнта, поціновувача жанру. Акцентовано смислову двовимірність роману «Хліб із хрящами», скорельовану на розкриття актуальних проблем сучасного українського суспільства: втрати національного коріння, генетичної пам’яті страждань і принижень, знедуховлення, споживацької психології, пережитків тоталітарної ідеології, занепаду села.

Ключові слова: *жанр, зомбі-горор, масова література, М. Бриних, постмодернізм, треш, фабульні штампи*

В статье анализируется своеобразие постмодернистского романа М. Бриниха «Хлеб с хрящами», присущих ему черт сюжетных и образных клише массовой литературы, в частности признаков такого популярного в последнее время жанра, как зомби-хоррор. Исследована система характерных для зомби-хоррора персонажей, сюжетно-композиционные приемы и художественные средства, ориентированные на «наивного» массового реципиента, ценителя жанра. Акцентируется смысловая

двухуровневості роману «Хлеб с хрящами», коррелированная на раскрытие актуальных проблем современного украинского общества: потери национальных корней и духовности, генетической памяти о страданиях и унижениях, потребительской психологии, пережитков тоталитарной идеологии, упадка деревни.

Ключевые слова: жанр, зомби-хоррор, массовая литература, М. Бриних, постмодернизм, треш, фабульные штампы

Роман М. Бриниха «Хліб із хрящами» (2012) після його опублікування здобув певний резонанс у колах поціновувачів сучасної української літератури, зокрема, наукової фантастики. Здебільшого популярність твору зумовлена новаторською для української масової літератури темою зомбі-апокаліпсису, до якої звернувся письменник, – але не в останню чергу й відверто провокаційним характером авторського переосмислення теми Голодомору, що викликало як позитивні, так і гранично негативні оцінки. В обговоренні роману на форумі «ЛітАкценту» один з дописувачів, маючи на увазі саму ідею письменника, його «зазіхання на святе», висловився дослівно так: *«Господи, яку гидоту тільки не родить українська земля!»* [1]. Однак це критичне зауваження набуває іронічної двозначності, якщо звернутися до анотації роману: *«Земля, здобрена людською плоттю, рано чи пізно розродиться»* [2, 2]. З огляду на глобалізаційні процеси сучасності й на специфіку української історії, що, на жаль, дає трагічний матеріал для художніх спекуляцій на тему звиродніння й людоджерства, поява українського зомбі-роману з усією його своєрідною естетикою закономірна, незважаючи на чужість нашій культурі образу «живого мерця», розтиражованого західним масовим мистецтвом.

Неоднозначний з моральної й національно-історичної точки зору, роман «Хліб із хрящами» отримав обмежену літературознавчу інтепретацію. Коментуючи свій авторський задум, М. Бриних у властивій йому епатажній манері зауважив, що *«поставив перед собою завдання написати такий роман, щоб при його читанні люди одночасно сміялися й відчували фізіологічну огиду»* [1], і зізнався, що *«страшенно любить зомбі-треш»* [1]. Названі письменником завдання цілком відповідають загальним тенденціям зазначеного жанру, для якого характерні пильна увага автора до натуралістичних подробиць, навмисне звернення до естетичної сфери низького й специфічний «чорний» гумор, пов'язаний із висміюванням макабричного. Однак, як зазначає О. Михед у рецензії на роман, *«...треш М. Бриниха «Хліб із хрящами» переконує, що зомбі-жахастик може не тільки спрацьовувати на кількох рівнях розуміння, а й бути цілком придатним для українського ґрунту, не густо здобреного подібними жанровими експериментами»* [5]. Власне, ця смислова дворівневість роману, на якій наголошує критик, дає змогу розглядати «Хліб із хрящами» як постмодерністський твір, у якому на глибинному рівні закладено складну

проблематику, пов'язану з антиколоніальним дискурсом, комплексом меншовартості, національною пам'яттю українців. У статті «Психопоетика роману М. Бриниха “Хліб із хрящами”» О. Вертипорох, аналізуючи психоаналітичний дискурс зазначеного твору, відзначає в ньому актуальну проблематику, якої бракує літературі постмодернізму: *«Варто було критично й чесно говорити про нашу історію, наше сьогодення – безрідні хутори, вимерлі села, корупцію на всіх рівнях, совдепівську свідомість...»* [3, 427]. Дослідниця доходить оптимістичного висновку: *«...постапокаліпсис української нації в романі М. Бриниха «Хліб із хрящами» є репараційним проектом, котрий виявляється <...> в застосуванні психопатологічного підходу до змалювання подій 1932–1933 років, детальному психоаналітичному трактуванні нашого сьогодення»* [3, 433], а *«екзистенційний дискурс роману актуалізує проблему національного колективного позасвідомого, котре містить генетичну пам'ять про війну, голодомор, національний геноцид»* [3, 427]. О. Михед зазначає щодо вибору форми художнього втілення проблематики роману: *«Просто ось так записані подібні констатації виглядають пафосними та банальними. Але у формі зомбі-роману стають метафорами, втіленими на рівні сюжету»* [5]. Критик також зауважує інші ознаки постмодерністського письма у творі, наприклад, наскрізну інтертекстуальність твору в контексті сучасної масової культури, пов'язану із *«авторською іронією та усвідомленням вторинності будь-яких спроб працювати з зомбі-матеріалом, що розвалюється на очах»* [5]. Однак разом із орієнтацією на читача «інтелектуального», такого, який розшифрує сюжетотворчі метафори роману, усвідомить роль інтертекстуальних посилань і сприйме своєрідну «ігрову» презентацію серйозної проблематики, «Хліб із хрящами» відчутно розрахований і на читача «наївного», який сприйме розказану автором історію як власне зомбі-горор із традиційними для нього фабульними кліше й «картонними, одновимірними» (О. Михед), схематичними персонажами. Наведемо думку О. Забужко з інтерв'ю «Мені пощастило на старті...», на яку переважно посилаються дослідники масової літератури: *«“Нам треба” не “голосу Тараса”, а українського Стівена Кінга, <...> аби ми, такі чисті й непродажні могли <...> перейти до чистої поезії»* [4, 198]. Погоджуючись із висловленим, у своєму дослідженні звернемося до аналізу жанрових ознак зомбі-горору, які обіграє в «Хлібі із хрящами» М. Бриних, удаючись до стратегії орієнтації на споживача масової літератури.

Образ зомбі, уперше з'явившись у західному кінематографі на зламі 1920-30-х рр., в останні десятиліття посів неабияке місце в масовій культурі, і семантика цього слова далеко відійшла від початкового його значення, закоріненого в африканську магію вуду. Закордонні дослідники одноставно пов'язують входження образу зомбі в масову культуру, набуття ним ознак новітнього архетипу з іменем режисера Джорджа Ромеро і його фільмами «Night of Living Dead» (1968) і «Dawn of the Dead» (1979). Кількість літературної та кінопродукції на тему «живих мерців» на сьогодні вражаюча: від численного низькобюджетного треш-кіно «категорії В» до мешап-роману

«Гордість і упередження і зомбі» С. Грема-Сміта, «The Zombie Survival Guide», стилізованого під справжню інструкцію з виживання, і мок'юментарі «Світова війна Z» Макса Брукса, телевізійних та аніме-серіалів і мультфільмів. Однак, попри різноманітність трактувань цього архетипного для сучасної культури образу, наявний певний набір жанрових констант, що вирізняють зомбі-горор у метажанровій системі фантастики. Найочевидніша з них фабульна: у центрі будь-якого зомбі-твору – наявність оживих голодних мерців як головних антагоністів героя або групи героїв. У романі «Хліб із хрящами» дія розгортається у вигаданому просторі – селі Міцне на Київщині, де під час Голодомору люди були доведені представниками радянської влади до такого відчаю, що траплялися випадки людодїста. Урешті одного разу з'їдено було й доньку офіцера НКВС Кодія, який за це наказав розстріляти всіх, хто вижив, і прокляв їх на повернення після смерті, аби «їсти й не могли наїстися». У ХХІ столітті й відбувається це їхнє повернення: мертві повстають, аби їсти живих, адже «понівечена кров» пам'ятає *«смак тридцять третього року»* [2, 148]. Протистояння живих і мертвих трактується як руйнування цивілізації, нівелювання моральних норм, перегляду цінності людських стосунків, що врешті спричинює стрімке звиродніння частини протагоністів. Наприклад, герой роману «Хліб із хрящами» музикант Василь Чобіт, на прізвище Вайт Раббіт, удає, ніби хоче лишитися з пораненою подругою до останнього, аби не брати участь у самовбивчій контратаці, натомість, ледь його лишать самого, жорстоко вбиває дівчину й тікає. Сюжет зомбі-горору будується на оповіді про намагання героїв вижити й залишитися при цьому людьми в усіх сенсах, фізичному й моральному. Характерною особливістю постапокаліптичних зомбі-сюжетів є розвиток подій у світі, де зомбі вже перемогли й цивілізація занепала. Зомбі-треш, як зазначено вище, вирізняється більшою увагою авторів до зображення натуралістично огидного, низького з одночасним висміюванням табуйованих для традиційного гумору тем смерті, фізіологічного розкладання, каліцтва тощо, характеризується навмисно широким застосуванням штампів масової культури. «Роман жахів», як назвав твір сам автор, також потребує своєрідної атмосфери саспенсу, від англійського «*suspens*», що позначає відчуття невизначеності, хвилювання, тривожного очікування лиха.

У романі М. Бриниха поціновувачі названих жанрів знайдуть чимало їх формозмістових ознак. Наприклад, ефект саспенсу досягається завдяки тому, що до 14-го розділу, з 18-ти, причину загадкових подій у селі Міцному не названо, автор лишає читачеві можливість сумніватися в тому, чи має зображуване надприродну сутність, чи це випадковий збіг трагічних обставин, помножений на забобонність селян. Простежується у творі й «трешовий» складник, зокрема детальний, здебільшого іронічний опис «живих мерців», акцентування в ньому натуралістичних подробиць, наприклад: *«У бокових вікнах з'являються нові й нові мармизи, кістки, зламані нігті, й усе це шкребеться, гунає та гарчить; на даху хтось підстрибує – і залишається тільки сподіватися, що серед цих трупів немає представників Книги рекордів*

України, чемпіонів із надмірної ваги» [2, 121]. Інтертекстуальність свідчить, що письменником, як уже зазначалося, широко й свідомо використані кліше й штампи жанру, про що йтиметься далі.

Героями зомбі-горору зазвичай є група випадкових людей, які знайомляться в ситуації початку апокаліпсису, потрапивши до епіцентру подій випадково. Здебільшого це схематичні упізнавані типи, якими постають герої роману «Хліб із хрящами»: цинічні піарщики, які, заробляючи на обмані, потрапляють у безвихідь, коли ніхто з колег їм не вірить; священник – колишній спецназівець (герой із бойовими навичками й запасом зброї завжди наявний в «адреналінових» масових творах для обґрунтування ситуації екшну-стрілянини); група підлітків-музикантів, один з яких вважає себе сатаністом; інфернальний енкавеесник, який мстить «з того світу» тощо. Зазначимо, що образ «червоного» або фашиста, який повертається у світ живих у подібності мстивого мерця, давно став загальником у жанрі зомбі-трешу, отже, і цей типаж не є новаторством М. Бриниха. Тиражованим у західній масовій культурі є й образ ді-джея, який коментує апокаліпсис, щоправда, він більшою мірою поширеніший у кіно та серіалах («2012», «Dead air», «Z Nation»). Споживачу масової літератури до вподоби впізнавати знайомі типи у створених автором героях, аби зіставляти прочитане з попереднім досвідом, зі своїми очікуваннями, відтак значні відхилення творів від існуючих «канонів» не схвалюються.

Типовим є і те, що характери майже всіх персонажів роману, крім оповідача Кузьми, «розкриваються» автором через вчинки, рефлексії й ретроспективу для того, аби викликати сильніший емоційний резонанс у читача під час убивства героїв у видовищних, кінематографічно побудованих «адреналінових» сценах бенкетування мерців. Таким чином зміст подій зведено до макабричної абсурдності. Долучаємося до думки культурологів, що тема насильства в зомбі-горорі є культурним феноменом легітимізації в мистецтві бажання вбивати, яке виникає в сучасної людини – егоїста й індивідуаліста – під впливом щоденних подразників, пов'язаних насамперед із скупченістю в мегаполісі. Зомбі не є повноцінною людиною, але він максимально людиноподібний, у вбивстві «мерця» читач/глядач не бачить моральної провини героя, з яким співвідносить себе. Сцени насильства в романі «Хліб із хрящами» виконують функцію компенсації притлумлених бажань реципієнта, а відтак здатні задовольнити потреби «наївного» читача, який звернувся до улюбленого «кривавого» жанру саме з такою метою.

Іншим кліше зомбі-горору є ситуація очікування в замкненому просторі (будинок, супермаркет, навчальний заклад, навіть бар залежно від піджанрових варіацій), у якому вимушено опиняється головний герой або група героїв, рятуючись від ожилх мерців. Уважається, що цей фабульний штамп закорінений у згадані вище фільми Дж. Ромеро. На початку роману «Хліб із хрящами» зачинений у гаражі оповідач Кузьма намагається відрефлексувати події локального апокаліпсису, свідком яких став. Безнадійність становища Кузьми, навколо схованки якого блукають натовпи

мерців, увиразнюється через реалізацію шизоїдного розщеплення свідомості доведеного до відчаю персонажа, який розмовляє водночас з уявним слухачем і трьома власними «поглядами збоку».

У зомбі-горорі, як правило, пояснюються причини «повстання» мертвих, усі версії яких можна поділити на три групи: умовно наукова причина (вірус, хімікат – цей варіант найпоширеніший), релігійно-містична та позаземна (найменш поширений) [6, 147]. Як зазначає російський дослідник А. Павлов, є ще й четвертий варіант розвитку подій: зомбі просто існують як даність [6, 147]. У цьому контексті роман М. Бриниха цікавий тим, що в ньому автор поєднує містичне пояснення (прокляття офіцера-енкавеесника Кодія селянам-людоджерам) зі спробою нетривіального наукового обґрунтування феномену воскресіння мертвих: воно відбулося через вплив розробленого військовими нейротоксину й пріонної інфекції на нервову систему населення, схильного до трансмісивних захворювань мозку через давні випадки канібалізму. На нашу думку, взаємозв'язок пояснень, що презентують різні типи світогляду, посилює вираз відчуття безвиході й жаху, яке прагнув викликати в читача письменник, адже в зображеній ситуації ні для атеїстів, ні для віруючих порятунку немає. У підтексті роману прочитується ідея великої змови корумпованого, денаціоналізованого чиновницького апарату, який досі мислить категоріями тоталітаризму й під виглядом «побудови нової держави» винищує українську націю, пригнічуючи нейротоксинами здатність населення до мисленнєвої діяльності: *«Коли він скрутив голову так званій опозиції, закинувши всіх її більш-менш помітних лідерів до в'язниць, нічого не змінилося. На свій превеликий подив, генерал спостерігав із вікна ту ж таки картину: багатотисячний натовп, який вперто і бездумно вимагав неможливих речей»* [2, 144]; *«З нейротоксинами ми працюємо вже не перший рік. Вони показують надзвичайно сприятливу динаміку, а препарат на основі МК-801 відкрив перед нами нові перспективи. Чарівна бурда «Кременя» могла стати поворотним пунктом усього проекту. Ми вже почали переорієнтовувати заводи у Дніпропетровській та Івано-Франківській області на МК-801»* [2, 154]. З одного боку, підтекст таких заяв скорельовує увагу читача на ту глибинну національно-соціальну проблематику, про яку йшлося на початку нашого дослідження, з іншого – наявність у тексті натяку на «теорію змови» може задовольнити запити певної категорії читачів – прихильників конспірології, серед яких популярна ідея змови урядів і багатіїв проти громадян з метою поступового винищення більшої частини населення країни чи навіть світу.

Те, що простором початку апокаліпсису є не мегаполіс (кліше творів про ожилих мерців), а невелике село Мічне з темною історією, пов'язаною з трагедією Голодомору, є жанровим маркером радше містики, ніж власне зомбі-горору. Цікаво, що новаторське трактування першопричини перетворення людей на зомбі не заважає М. Бриниху буквально дотримуватися іншого кліше зомбі-фабули: інфекція розповсюджується через укуси, рідше подряпини, яких зазнає жертва «мерця». Головний рушійний

чинник примітивної поведінки зомбі – голод і пошук поживи – у романі «Хліб із хрящами» пов'язаний, як уже зазначалося, з історією Голодомору й канібалізмом – досвідом, що, на жаль, став частиною генотипу українців. Не ставлячи собі за мету дати етичну оцінку такій інтерпретації, зазначимо, що в межах жанру вона претендує на оригінальність.

Композиційно роман М. Бриниха цікавий тим, що розв'язка сюжетної лінії головного героя подається на початку твору, відповідно, можливість позитивного фіналу для персонажа, який вижив, винесена за межі наративу й видається сумнівно ймовірною. Крім того, розділ «Intro», який передуює епізоду появи Кузьми й здається, на перший погляд, не пов'язаним із сюжетом роману, після прочитання виявляється глобальною розв'язкою всіх сюжетних ліній. Згадані в «Intro» персонажі – мікробіолог Михайло Васильович, зубний технік Василь Спиридонович, колишній підприємець Іван Петрович, студент Василь Чобіт, касирка Ганна Миколаївна Авербах та покупець Матвій Широкий – є епізодичними в сюжеті роману. Цим героям пощастило втекти до Києва з села Міцне до початку або під час апокаліптичних подій. У пролозі ж зображено раптову смерть кожного з них. Однак, зважаючи, що всі ці герої вживали отруєний алкоголь заводу «Кремінь», очевидно, після смерті вони «повстануть» – і кінець світу розпочнеться вже й у столиці. Такий фінал, у якому людство програє в битві з мерцями, у масовому мистецтві трапляється набагато рідше за умовно «переможний». Дослідники масової культури [6, 7] пропонують сприймати зомбі-загрозу як метафору засилля споживацької ідеології в глобалізованому, денационалізованому й невротичному суспільстві. У такому контексті розв'язка роману «Хліб із хрящами» постає як зовсім невтішний прогноз, а не «репараційний проект» національної самоідентифікації й почуття національної гідності, як стверджує О. Вертипорох [3, 435].

Насамкінець хотілося б зазначити, що традиційним, починаючи з фільмів Дж. Ромеро, у межах жанру зомбі-горору є осмислення соціальних, психологічних і політичних проблем. М. Бриних, попри свою заяву, що в зомбі-треші *«сюжет взагалі не важливий»* [1], удається до художньої рефлексії принаймні кількох нагальних проблем українського суспільства: занепаду села, алкоголізму (недаремно пріонна інфекція, за сюжетом, поширюється через дешевий алкоголь, а щоб перемогти зомбі, герої вирішують *«забрати у них бухло»* [2, 154]), жадоби заробітку попри моральні імперативи. І хоч, за висловом А. Павлова, на сучасному етапі *«зомбі... репрезентують самих себе, а не лише епідемії, катаклізми тощо»* і це *«один з актуальних ірраціональних страхів, розповсюдження якого досить симптоматичне»* [4, 149], М. Бриних, вправно оперуючи штампами зомбі-жанру, торкається дійсно важливих та актуальних суспільних проблем, тим самим, як не дивно, також продовжуючи традиції зомбі-горору.

Отже, спроби створення масової української літератури різних жанрів – на нашу думку, обнадійливе явище. Існування цільової аудиторії такого продукту безсумнівне, ігнорувати потреби «наївного», невибагливого читача,

який перш за все прагне побачити знайомі образи-схеми й сюжетні патерни, означає «віддавати» його зарубіжній літературі, зокрема й російській, яка з 1990-х років опановує всі можливі жанри масової літератури, активно пропонуючи свій продукт на український ринок. Неможливо потенційного читача, «зросійщеного», вихованого на низькоякісному кіномистецтві й позбавленого уявлення про національну приналежність, моментально «перевиховати», одразу пропонуючи йому інтелектуально складні твори, що потребують високого рівня осмислення й співтворчості від реципієнта. Твір М. Бриниха «Хліб із хрящами» – це спроба зосередження уваги автора на мистецьких «територіях», що традиційно лишалися для нашої літератури terra incognita, тим більше, що підтекст роману значно глибший за використані автором штампи. Слушно зауважив один із дописувачів форуму «ЛітАкценту» в обговоренні «Хлібу із хрящами»: *«Персонажі і декорації і справді картонні і одновимірні. Сюжет на надто вигадливий, все описано без потрібної деталізації. Я б швидше сказав, що це була перша проба – піде така тема – чи не піде. Тому автор свідомо не викладався навіть на 70%. Тому персонажі не пророблені, сюжет не вистояний часом, поворотів мало і вони не захоплюють ані дивують. Тому це і називається треш, а не повноцінний роман. <...> Цікавого фільму, який би міг конкурувати з голівудом – з книги не вийде. Але цікавим фільмом для укркінематографу – без сумніву»* [5]. Хоч спроба українського зомбі-горору, можливо, вийшла й занадто скандальною, але її з'ява є закономірним явищем. Звернення до розтиражованих тем, жанрів, напрямів мистецтва – це, нехай і суперечливий з естетичної точки зору, але все ж спосіб вийти з культурних маргіналій у глобалізованому світі. Відмова від розвитку масової літератури, її заперечення як культурного явища сучасності позбавляє націю хоча б надії поступово виховати у величезній аудиторії смак до літератури «високої», мистецьки вартісної і, що дуже актуально, – національної.

Список використаних джерел

1. Бриних і зомбі [Електронне джерело] // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/12/27/brynyh-i-zombi/> – 27.12.2011.
2. Бриних М. Хліб із хрящами : роман / Михайло Бриних. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 168 с.
3. Вертипорох О. Психопоетика роману М. Бриниха «Хліб із хрящами» / Оксана Вертипорох // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія [Текст] : зб. наук. праць. – Черкаси: Чабаненко Ю.А., 2015. – Вип. 18-20. – С. 425–435.
4. Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упор. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – 208 с.
5. Михед О. Повний фарш: [Електронний ресурс] / О. Михед. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/02/09/povnyj-farsh/> – 9.02.2012.
6. Павлов А. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби [Электронный источник] / Александр Павлов // Логос: философско-литературный журнал. – 2013. – № 3 (93). – С. 139–154. – Режим доступа:

7. Первушин А. Ходячие мертвецы. Зомби-нашествие на кинематограф / А.И. Первушин. – М.: ООО ТД «Алгоритм», 2015. – 272 с.

Annotation

Pasko I.V. M. Brynykh's novel "Bread with gristles" as a try of Ukrainian zombie-horror

The article deals with the investigation of the specific features of postmodern novel "Bread with gristles" by Mykhailo Brynykh in context of functioning of popular literature clichés and images. This novel is interesting for the research as a first try of creation of zombie-horror in modern Ukrainian literature, so in this paper the peculiarities of the representation of zombie-horror genre constants in M. Brynykh's "Bread with gristles" are analyzed. The investigation is focused on the system of the typical characters, plot particularities and tropes of zombie-horror and zombie-trash. It is emphasized that all of said features are relevant to the genre requirements. It is concluded that the novel "Bread with gristles" can satisfy the needs of so called "naive" reader who wants to be amused with some "black" humor, to relax seeing familiar plot and characters and to compensate his or her repressed desires, connected with the aggression caused by intense urban life and with its legitimation. The text has to level of the meaning and perception: a reader can see a popular, entertaining plot on the surface and the most topical problematic of modern Ukrainian society on the deeper level of the narrative. The problematic field of "Bread with gristles" covers the problem of national self-identification and consumer's psychology of contemporary Ukrainian people, the genetic memory of sufferings and humiliations of our nation, the loss of spiritual values, the relics of totalitarian ideology, the decay of villages etc. Such polysemy of the novel plot gives us reasons to call it the postmodern one and to hope that Ukrainian writers at last begin to explore those "territories" of modern popular culture, which were traditionally terra incognita for our literature.

Key words: genre, zombie-horror, popular literature, M. Brynykh, postmodernism, trash, plot clichés.

**РЕЦЕПЦІЯ ПОДІЙ І ГЕРОЇВ КОЛІЇВЩИНИ В РОМАНІ У
ВІРШАХ А. ГУДИМИ «КЛЕКОТІЛИ ОРЛИ»**

У статті осмислюється своєрідність художньої інтерпретації складних подій Коліївщини 1768 року в історичному романі у віршах Андрія Гудими «Клекотіли орли», розглянуто специфіку зображення його невмирущих і відважних лідерів – Максима Залізняка, Івана Гонти – крізь призму народно-історичних джерел. Проведено компаративне зіставлення з «Гайдамаками» Т. Шевченка як високохудожнім зразком оповіді про ці події.

Ключові слова: *рецепція, роман у віршах, домисел, факт, образ, кобзар, символ, Коліївщина, Андрій Гудима.*

В статье осмысливается своеобразие художественной интерпретации сложных событий Колиивщины 1768 года в историческом романе в стихах Андрея Гудимы «Клекотіли орли», рассмотрено образы его бессмертных и отважных лидеров – Максима Зализняка, Ивана Гонты – в фокусе народно-исторических источников. Проведено компаративное сопоставление с «Гайдамаками» Т. Шевченко как высокохудожественном образцом повествования об этих событиях.

Ключевые слова: *рецепция, роман в стихах, домysel, факт, кобзарь, образ, символ, Колиивщина, Андрей Гудима.*

Історичні романи у віршах Андрія Гудими «Устим Кармалюк» (1992), «Северин Наливайко» (1995), «Клекотіли орли» (1998), «Сповідь Мазепи» (2003) формують у свідомості реципієнта нову, ідеологічно незаангажовану художньо-історичну концепцію в репрезентації подій і «портретів» героїв, прототипами яких є реальні історичні особи. «Клекотіли орли» – це роман-нагадування про селянське повстання 1768 року, події Коліївщини, однієї із страшних сторінок здобуття національної волі, «відродження двічі вбитого козацтва» (М. Костомаров), про героїчне минуле українського народу, його сильних і відважних лідерів – Максима Залізняка, Івана Гонту. Романи у віршах А. Гудими історичні. Характерним для них є історизм, розповідь про минуле й документальність (Ю. Андреев); присутність історичної особи чи події, що збереглися в «народній пам'яті» (В. Щербина); типологія вимислу в зображенні особистості й принципів художнього освоєння

дійсності (І. Варфоломеев); позитивний герой, у якому втілено «прогресивні тенденції історії» (С. Петров) тощо. Особливістю романів у віршах А. Гудими є те, що письменник звертає увагу на факти історії як концептуальну ознаку не лише репрезентуючи події, а й виписуючи «портрети» героїв. Реальні свідчення, літописи, артефакти по-новому змодельовані в сюжетах при розкритті історичного тла, є невід'ємним естетичним і суспільним концептом і генологічною ознакою його творів.

Роман у віршах «Клекотіли орли» складається з прологу, епілогу та трьох частин: «Благовіст», «І закипів пекельний біль», «Танець вогню», кожна з яких має по декілька розділів: «Млівський титар», «Мотронинська обитель», «Дивний послушник», «Терпіль і віруйте», «Помоліться востаннє», «Світанок у Медведівці», «Чорні блискавиці», «Споборники», «Ой Лисянко!», «Поквапся, Гонто», «Весілля без наречених», «Чорна зрада», назви яких вказують на топоніміку історичних подій.

Події Коліївщини в романі у віршах репрезентовано на історичних та фольклорних фактах про тогочасся. Визвольні змагання завжди знаходили широкий відгомін у народній творчості, уже наприкінці XVIII століття, майже відразу після подій, з'являються перші твори про гайдамаччину: «Годі, коню, в стайні спати», «Ой закурила, затопила сирими дровами», «Максим козак Залізняк», «Ой наварили ляхи пива», «Виїхав Гонто та із Умані», «Ой задумали та преславні хлопці» та інші. У «Записках о Южной Руси» П. Куліш надрукував понад 20 переказів, зібраних на Черкащині про гайдамацький рух («Нічний напад гайдамак», «Втеча гайдамак», «Гайдамаки в Жаботині», «Гайдамаки в Умані»), а також про конкретних осіб («Максим Шило», «Перебування Максима Залізняка в Черкасах», «Про гайдамаку Швачку»).

У праці «Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р.» П. Мірчук зазначає, що Московщина, як і Польща були певні, що перемога над Мазепою була смертельним ударом для змагань українського народу до відновлення самостійної, незалежної держави й *«окупована ними частина України стане вже назавжди невід'ємною частиною їхньої держави, з покірною „русинською”, чи „малоруською” людністю»* [8, 15]. Для поляків це було повторення Хмельниччини, для москалів – перекинення визвольної боротьби українського народу на Лівобережжя, яку вони втопили в морі крові українських повстанців.

На жаль, і сьогодні історики та митці не мають єдиної думки щодо внутрішнього змісту подій Коліївщини й по-різному їх трактують: прояв релігійних чи етнічних воєн, соціального розбійництва чи національно-визвольного повстання, селянської «революції» або ж нової козацької війни. У дослідженні кожного нового твору про Коліївщину науковці апелюють до «найкоментованішої» (Г. Грабович) поеми Т. Шевченка як найоригінальнішого високохудожнього зразка оповіді про ті події від «онука» гайдамаки, щоб бачили *«сини і внуки, що батьки їх помилялися»* [10, 128]. Після друку «Гайдамаків» Т. Шевченка письменники також

еволюціонують до зображення образу гайдамаки-рятівника, репрезентанта соціального прошарку, героїчного борця проти національного уярмлення, підносячи його до рівня естетичного ідеалу.

Події Коліївщини в романі у віршах А. Гудими, як і в народній творчості, «обросли» художньою вигадкою та достовірністю (вбивство титаря Данила, освячення ножів у Холодному Яру, злочини конфедератів, облога й «різня» в Умані тощо). Окрім історичних джерел, художнім взірцем у творенні сюжету роману у віршах «Клекотіли орли» А. Гудими є «Гайдамаки» Т. Шевченка. У творах А. Гудими й Т. Шевченка багато спільного як в основі сюжетно-змістової моделі, у зверненні народнопоетичної оцінки подій, зображенні головних героїв, так і в жанровому визначенні. Серед літературознавців немає згоди щодо жанрового маркера «Гайдамаків» Т. Шевченка: *«романтична поема історико-революційного змісту, ліро-епічна романтична поема, епопея, музична ораторія, історико-революційний роман у віршах»* [3, 302]. Хоча автор і назвав «Гайдамаки» поемою, проте є твори, на думку І. Безпечного, яким можна надати кілька жанрових визначень, «а тому немає потреби точно дотримуватися якогось одного. І саме до таких творів належать «Гайдамаки» [3, 302]. О. Слоньовська теж стверджує, що розвиток української літератури на час друку «Гайдамаків» Т. Шевченка уможлиблював появу історичного роману у віршах. Окрім наявності у творі Т. Шевченка двох сюжетних ліній – визвольної боротьби, тобто *концептуально-історичної* й життя Яреми Галайди – *історично-художньої*, подвійність сюжету простежується й у ліричних відступах; у творі тісно поєднано епічне, драматичне й ліричне начала; перетворення прози життя в поетичну дійсність; *«наявність чіткої, розлогої історичної концепції автора і значна кількість історичних прототипів»* [9, 30].

Твір «Клекотіли орли» А. Гудима визначив як роман у віршах, у ньому декілька сюжетних ліній, багато ліричних відступів тощо. На початку твору реципієнт зустрічається із кобзарем, свідком і репрезентантом «суременно-болісної» години, коли навіть: *«Плаче-тужить вітер степовий / На Вкраїні, кровію политий»* [5, 152]. Кобзар оспівує мліївського Данила Кушніра, відданого православної церкві, українській землі. Як відомо з історичних джерел, щоб уніати не відібрали церковне приладдя, люди передали його на збереження Данилу Кушніру, титарю Успенського храму, який користувався довірою й повагою односельців. У Млієві тоді було дві православні церкви – Троїцька й Успенська, у яких священниками служили брати Василь та Федір Гдишицькі, сини уніатського протопопа Афанасія. Услід за батьком вони теж переметнулися в католики. У 1766 році Василь Гдишицький наказав прив'язати Данила до стовпа, обгорнути йому конопляним кужелем руки, посмолити їх і підпалити, потім відтяли голову титареві й настромили на палю. У романі цей факт А. Гудима констатує устами кобзаря:

*І поселився грім у кобзі:
– Учинили вражі ляхи*

*Да чорную славу
Та одтяли Даниїлу
Мліївському главу
Тіло його, брєнне тіло,
Огнем іспалили,
А главу його на палю
Гостру настромили* [5, 160].

Цей трагічний епізод є красномовним підтвердженням злочинів польської шляхти, конфедератів стосовно православних українців, останнє й стало передумовою повстання. Багатьох священників було піддано мукам та страчено. Силою зброї храми передавали католикам, а чужинці, намагалися цілком підкорити короні всі сфери життя українців, жорстоко експлуатували православне населення. Церква для організаторів руху була не тільки центром духовності народу, а й силою, яка може згуртувати їх, православна віра уособлювала Україну.

А. Гудима в романі «Клекотіли орли» в центр зображених, модифікованих ним подій про Коліївщину, коли Україна була «вже суцільна рана», поставив ватажків – Максима Залізняка, Івана Гонту та гайдамаків, образи яких було спотворено польськими й російськими істориками та письменниками. Твір А. Гудими надруковано в пострадянський час, коли можна було користуватися різними документами, історичними коментарями, а авторська думка не карталася, як ідейно-хибна. Не так, як у час написання «Гайдамаків» Т. Шевченком: *«розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого»* [10, 128].

Ідейно-змістова наповненість «Гайдамаків» Т. Шевченка прочитується, на думку В. Барчан, крізь призму філософських засад авторського мислення, що теж зорієнтовує на романний жанр. Сміслові поле філософствувань митця сконцентровано у вступі, «Епілозі», «Передмові» поеми, у розкритті проблеми *«національної екзистенції як буття національної присутності»*, яку він осмислює *«крізь призму кризи індивідуальної, культурної, колективної пам'яті, до яких апелює через спогад»* [2, 17].

У романі «Клекотіли орли» часопростір минулого й сучасного України, героїка її «орлів» також актуалізується в ліричних відступах, особливо в «Епілозі», «Пролозі» закликах героїв, піснях кобзаря, які не «зітліли», бандури «вціліли», тому й необхідно їх нести в люди, вести до «вінця». Конкретні події і постаті А. Гудима репрезентує у філософських вимірах, апелюючи до сучасника із закликом згадати могили Сірка і Палія, гетьмана Богдана, берегти той дух, *«як Вкраїну стереже Ревучий»* [5, 264], пам'ятати, як онуки Наливайка й сини Мазепи піднялися на «страдний хрест», тому і в цей, «непевний» час: *«Благослови, Всевишній Отче, нас / І причасти небогу-Україну»* [5, 151].

А. Гудима зобразив події Коліївщини не як сліпий бунт проти панського гніту, а як організоване повстання з ясною метою – звільнити

селян від жорстокого польського визиску, здобути національну волю й домогтися відродження Гетьманщини. На підтвердження хотілося б навести слова П. Мірчука: *«В українській народній традиції немає й тіні сумнівів у правоті й чистоті ідей коліївського повстання: ідеї національної волі й соціальної справедливості»* [8, 305]. Об'єктивно охарактеризовано гайдамаків та їх ватажків (*«Андрій Журба. А це – Микита Швачка. / Павло Таран і Неживий Семен»* [5, 209]), як розумних, безстрашних захисників покріпаченого українського народу, а не розбійників та «коліїв», які в громадах, за стародавнім звичаєм, відповідали за забиття худоби: *«Не злодії! Не вбивці! – знедолений люд / Вже не в силі виносити панську сваволю»* [5, 223]. Легенда про «дикість гайдамацьку» й некультурність «колишньої України», на думку Д. Донцова, виникла в той час, коли батуринський замок був перетворений на купу каміння, коли багаті культурні скарби, зібрані в палацах гетьманів, *«почали розкрадати лише хотів і міг, коли Україна, як той паж, зв'язана і сплюндрована, здавалось, летіла назустріч неминучій історичній смерті...»* [6, 9].

Символіка назви роману у віршах «Клекотіли орли» розкривається через образи гайдамаків: *«Орли мої! Тепер – ви гайдамаки. / Ви колії <...> / Оті – сумирні, боязкі, похмурі? / Яких пани впрягали у ярмо? / Заклекотіли! Мов орли в підхмар'ї. / На тім стояли. Й нині стоїмо»* [5, 206]. У народній свідомості орел – господар небес, цар птахів. У давнину вірили, що *«після смерті мужній воїн стає орлом»* [4, 409]. Зберігаючи архетипний зміст образу орла, А. Гудима порівнює героїв роману з птахом, який є оберегом і захисником від усякого лиха й після смерті відроджується. Піднялися орли тоді, коли *«орлині крила витріпало в клоччя»* [5, 192], і знайшовся той, хто «заклекотав» до всіх: *«Ченця, торговця, селянина. / Благослови, пречистий отче. / Господь нас кличе й Україна»* [5, 188]. Т. Шевченко в «Гайдамаках» також називав месників орлами: *«Сини мої! Орли мої! / Летіть в Україну, – / Хоч і лихо зустрінесться, / Так не на чужині»* [10, 66]; Ярема не знав, що *«виросли крила / Що неба достане, коли полетить»* [10, 72]; Максим Залізняк: *«Літа орел, літа сизий / Попід небесами; / Гуля Максим, гуля батько / Степами-лісами. / Ой літає орел сизий, / А за ним орлята»* [10, 89].

Головні герої роману у віршах – Максим Залізняк і Іван Гонта – презентовані автором згідно біографічних даних та фольклорних джерел. Наприклад, Максим Залізняк до того, як очолив повстання згадується мало, відзначається, що він був родом із Медведівки, ще підлітком опинився на Запорозжі, а коли йому було близько тридцяти, став послухником Жаботинського, а потім Мотронинського монастирів. Чернецтво покинув, імовірно, щоб очолити визвольну боротьбу за дорученням ігумена Мелхіседека, який був дуже впливовою особою у справах православ'я, часто приїжджав у Петербург, де міг мати аудієнцію з Катериною II [1, 26]. У романі ж А. Гудими акцентовано на тому, що Максим Залізняк очолив боротьбу, бо не міг дивитися на страждання народу й прийняв присягу, освятивши ножі: *«У Холодному Яру та ярий вогонь / Закипить і вінця наллє*

Україну. / *Воли́в бути наро́д – і це воля Йо́го! / І Великде́нь при́йде. І не матиме згину*» [5, 197]. У творі йдеться й про те, що в Холодному Яру поширилися чутки про «Золоту грамоту» Катерини II, якою цариця нібито обіцяла всіх учасників повстання звільнити з кріпацтва, про переплавлені контрабандою із Лівобережної України ножі, але це була чергова чутка-обіцянка, яка через довірливість українців закінчилася поразкою.

У травні 1768 року гайдамацький загін під проводом Максима Залізняка та сотні надвірних козаків на чолі з Іваном Гонтою об'єдналися, підступили до Умані й здобули місто штурмом. *«Тридцять годин одбивалася шляхта, але нарешті не встояла проти величезної сили гайдамаків, і вони увійшли в город...»* [1, 314], – писав М. Аркас у своїй історичній розвідці. Не вдаючись до зображення взяття Умані й «уманської різні», А. Гудима узагальнено констатує трагедію «кривавого бенкету», звертаючись до реалій і образів-символів:

*Конала Умань панська. Й не чужа.
Без наречених справили весілля.
Загула кров – краплини на ножах –
На кінчиках самісіньких висіла* [5, 256].

Розгортаючи сюжетну лінію боротьби повстанців, автор фіксує увагу на дійсних фактах: в Умані було скликано раду й проведено вибори, *«Залізняка проголошено гетьманом України, а Гонту – уманським полковником»* [1, 26]. Характеризуючи Залізняка, автор наголошує, що його виваженість породила в народі віру в те, що повертається козаччина, що можливо відновити волю в Україні: *«Йому в найважчу, у лиху годину / Своє життя ввірятиме народ, / А може, ще й...довірить Україну»* [5, 183]. Безперечно, в образі Максима Залізняка подано історично-конкретне, національне у зв'язку із загальнолюдським та втілено народнопоетичну оцінку його діянь. А. Гудима прагнув створити образ не лише видатної історичної особи, а й звичайної людини в її шуканнях виходу із складних обставин, у побутовому спілкуванні з односельцями, розмовах з коханою Орилею, у роздумах про матір: *«Запахло святом, сонцем і життям. / Галузочка з блискучою корою, – / Сухенька вже, – сміялася дитям»* [5, 209]. На матір лягає важкий тягар відповідальності за своїх дітей, за те, щоб вони вирости справжніми людьми, яким вона й виховала Максима: *«Стоїть, мабуть, як вишня на межі. / І виглядає гайдамаку-сина, / І молиться за сина-колія... / – Максиме... / – Мамо... Хто ж – коли не я?»* [5, 209].

Образ Івана Гонти в романі у віршах А. Гудими теж близький до історичних свідчень про нього: вільний селянин, послуживши надвірним козаком у польського магната Потоцького, отримав підвищення та став керувати сотнею, одержав у власність два села, одружився зі шляхтянкою. Автор характеризує його як незалежного та гордого уманського сотника з душею щирого козака, людину авторитетну й освічену: людям *«гонору свого / Не виставляє, яко патерицю. / В селі Розсішки освятив церквицю. / За власний кошт, завважте, збудував...»* [5, 239]. У «Клекотіли орли» автор

спростовує художній факт із «Гайдамаків» Т. Шевченка про вбивство Гонтою своїх дітей, не зафіксовано його і в історичних джерелах: *«Люде мій! / Не вбивав я, не різав синів! / Син у мене один. В мене інших не буде»* [5, 255]. У романі А. Гудими Гонта навпаки робив усе можливе, щоб врятувати якомога більше польських жінок і дітей в Умані, дуже переймався за свою родину, до того ж, на час повстання в нього був уже дорослий та одружений син і доньки. Письменник наголошує на авторитетності, мужності, незалежності та гордості гайдамацьких лідерів:

*Можже, Гонту в цей час обсідали думки:
Як дружина?...а діти? – про себе не думав.
А Максим...Той, напевне, літав навпрямки
Та по всій Україні...й вертався під Умань* [5, 252].

Не оминає автор увагою й негативних героїв, всі їхні імена (брати Гдишицькі, Кшемуський, Кологривов, Гур'єв) мають документально основу, як і те, що вони зрадою допомогли знищити гайдамаків і їх ватажків. Про це йдеться в останньому розділі твору А. Гудими з промовистою назвою «Чорна зрада»:

*– Максиме, зрада! – Гонта підведеться.
– Втікай, Іване! – крикне Залізняк.
І заболить Вкраїні коло серця.
І Кологривов хижо засміється:
– Вот так, каналъи. Поняли? Вот так!
Вам ще впаде на голову прокляття.
І запалає праведне багаття.
І гноєм загребетесь, мов жуки* [5, 263].

Структурним елементом роману «Клекотіли орли» є «тексти» в тексті, народні пісні, стилізація під «Гайдамаки» Т. Шевченка й цитування останніх: *«Бо пора вже на онучі / багрянцю драти»* [5, 153]; *«А де п'ють там і ллють, / І онучі свої на пожарищі сушать»* [5, 153].

Важливу роль у романі у віршах відведено й образу кобзаря. Реципієнт на початку твору зустрічається із старцем-мудрецем, який при собі носить *«усе: і життя, і спадок, і набуток»*, і милу, і тужливу кобзу, *«мов ікону»* [5, 153]. Якщо перед повстанням кобза народного співця не могла мовчати й викривала безчинства шляхти, докоряла за те, що люди терпіли «недолю», закликала гайдамаків не баритися, то в кінці роману бунтівницький *«у кобзі дух на мить процах»* [5, 257], кобзар іде по селах, як заповідав Залізняк, але вже з «думою-піснею» про нього: *«Зібрав війська сорок тисяч / В місті Жаботині, / Обступили город Умань / в обідній годині...»* [5, 257]. Кобзар завжди виражав погляди й прагнення народу, був його літописцем, інформатором, докором сумління, оберегом історичної й культурної пам'яті, бо завжди стоїть на перехресті «долі і століть». Таким постає образ кобзаря і у творі сучасного ліро-епіка – А. Гудими.

Роман у віршах А. Гудими «Клекотіли орли» – це художня інтерпретація складних подій Коліївщини, нагадування нащадкам про одну із

сторінок героїчного минулого нації, репрезентовану на історичних, літературних, фольклорних джерелах. Твір побудовано не на окремому історичному факті, а на найвиразніших подіях тогочасся, пов'язаних з головними героями, які мають реальних прототипів, та буттям українського народу. Фабульно-просторову основу твору розширюють зразки фольклорної лірики, образ кобзаря, стилізація й цитування «Гайдамаків» Т. Шевченка.

Список використаних джерел

1. Аркас М. Історія України-Руси / М. Аркас. – К. : Вища школа, 1990. – 456 с.
2. Барчан В. Функції спогаду в поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка / Валентина Барчан // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Вип. 1. (31). – Ужгород : УжНУ, 2014. – С. 16–20.
3. Безпечний Іван. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
4. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
5. Гудима А. Д. Клекотіли орли / А. Гудима // Гудима А. Д. На вівтар волі. Поеми, романи у віршах. – К. : Український письменник («Вир»), 1999. – С. 150–264.
6. Донцов Д. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі / Д. Донцов // Дивослово. – 1994. – №7. – С. 5–9.
7. Клочек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник / Григорій Дмитрович Клочек – К. : Освіта, 1998. – 237 с.
8. Мірчук П. «Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р. / П. Мірчук. – Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Тараса Шевченка, 1973. – 477 с.
9. Слоновська О. Історична концепція «Гайдамаків» Тараса Шевченка О. Слоновська // Дивослово. – 1997. – №12. – С. 26–30.
10. Шевченко Т. Гайдамаки / Тарас Шевченко // Шевченко Т. Кобзар. – К. : Дніпро, 1980. – С. 65–129.

Annotation

Biljac'ka V.P. Reception of events and heroes of Koliivshchyna in Andrew Hudyma's historical poem-novel "Bubbled Eagles"

The paper conceptualizes the complex events in Koliivshchyna, 1768 in Andrew Hudyma's historical poem-novel "Bubbled Eagles", also it is considered the images of brave leaders – Maksim Zalizniak, Ivan Gaunt – in the light of folk and historical sources.

Taking into account that this poem-novel was printed more than two hundred years ago but like in the folk art the reliable facts and events are also covered artistic fiction (a murder of church warden Danylo, the consecration of knives in the Black Yar, the crimes of confederates etc.). The work consists of

a prologue and three parts: "Blagovest", "In the heat of hellish pain", "Dance of Fire", each of which has multiple partitions, indicating the place names of historical events.

In addition to historical sources, the highly model on the poem-novel "Bubbled Eagles" is the poem "Gaydamak" Shevchenko. These works have much in common: a plot – based semantic model, poetic estimates of folk events, image protagonists and in genre definition (I. Bezpechnyi, O. Sloniowska prove that it is a historical poem-novel).

A. Hudyma showed the movement of haydamak not as a blind revolt against aristocratic oppression but as an organized rising with a clear purpose – to free farmers from the Polish cruel exploitation, to get national will and to achieve the Hetman revival. Representative "suremno-painful" hours in Ukraine, the singer of the events and the expression of the views of the author are Kobzar. The main characters of the novel in poems submitted by the author and biographical data about them, and historical and folk sources. Maksim Zalizniak appears as an ordinary man looking for the solutions from difficult circumstances, in everyday communication with villagers, in conversations with loved Orylia and in thoughts of his mother. Also it mentioned in the novel other participants of the uprising, they are documented – Andriy Zhurba, Mykyta Shvachka, Pavlo Taran, Nezhyvyi Semen and those who helped to destroy Haidamaks betrayal and their leaders – brothers Hdyshytskiy, Kshemus`kiy, Kologrivov, Guriev.

"Bubbled Eagles" – an artistic reminder for the descendants about Koliivshchyna, like as a page of heroic past of the people, like as a call for the awakening of national consciousness.

Key words: *reception, a poem-novel, an conjecture, a fact, an image, Kobzar, symbol, Koliivshina, Andriy Hudyma.*

КОНЦЕПТ «РІДНИЙ КРАЙ» У ПОВІСТІ МИХАЙЛА ЧХАНА «КАМ'ЯНСЬКІ БАЛАДИ»

У статті розглянуто функціонування художнього концепту «рідний край» в повісті М. Чхана «Кам'янські балади», виявлено та проаналізовано такі репрезентанти: «село Кам'янка», «Катеринославщина», «земля», «криниця», «хата», дерева «дуб», «явори», «груша»; звернено увагу на поліваріантність їх розкриття в тексті твору. З'ясовано етнокультурне підґрунтя образів землі, криниці (води), хати, дуба, явора, груші та досліджено особливості їх індивідуально-авторського потрактування. Акцентовано на своєрідності образу Катеринослава через осмислення махновського руху.

Ключові слова: балада, концепт, образ, символ, повість, М. Чхан.

В статье рассматривается функционирование художественного концепта «родной край» в повести М. Чхана «Каменские баллады», выявлены и проанализированы такие репрезентанты: «село Каменка», «Екатеринославщина», «земля», «колодец», «дом», деревья «дуб», «яворы», «груша»; обращается внимание на поливариантность их раскрытия в тексте произведения. Определяется этнокультурная основа образов земли, колодца (воды), дома, дуба, явора, груши, исследуются особенности их индивидуально-авторской трактовки. Акцентируется на своеобразии образа Екатеринослава через осмысление махновского движения.

Ключевые слова: баллада, концепт, образ, символ, повесть, М. Чхан.

Михайло Чхан – один з найпомітніших поетів Придніпров'я 1960–1970-х років. В українську літературу він увійшов за часів «хрущовської відлиги» з літературним поколінням «шістдесятників», належить до їх когорти за художньо-естетичними, морально-етичними принципами. Автор семи прижиттєвих поетичних збірок, М. Чхан лише посмертно постав перед читачами як талановитий прозаїк після оприлюднення його «шухлядних» творів, які, на думку С. Мартинової [11], дають ключ до розуміння всієї його творчості. До прозової спадщини письменника належать такі твори, як «Чортотлицькі легенди», присвячені зображенню легендарного кошового Івана Сірка, та повість «Кам'янські балади», яку вперше було опубліковано в Криворізькому альманасі «Саксагань». Пізніше вона увійшла до найповнішого видання творів майстра слова – збірки «Вибране» (2007),

укладачем якої є С. Мартинова, автор розвідок про творчість Михайла Чхана та упорядниця його архіву.

В основі сюжету «Кам'янських балад» – події громадянської війни на Катеринославщині й у рідному селі письменника Кам'янці на Апостолівщині. Маючи у своєму доробку цикл поезій «Кам'янчани» (зб. «Землелюби», 1976), присвячений землякам, М. Чхан пише про них повість, у якій художньо відображено складну ситуацію революційних років з урахуванням різновекторного сприйняття подій.

«Кам'янські балади» складаються з семи самостійних частин, названих письменником баладами, кожній з яких М. Чханом надано метафоричний заголовок («Степові привиди», «Сльози Димки Рося», «Цигарка з кров'ю», «Лжепобратимство», «Спокій над могилою», «Батьки і діти», «Сімнадцять блискавок»), що має символічне значення. Як відомо, балада – *«жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового татунку з драматичним сюжетом»* [9, 75–76], проте винесений у назву прозового твору жанровий маркер має логічним, оскільки за напівлегендарно-історичним та героїчним змістом, напружено-драматичним сюжетом, своєрідністю стилю повість сприймається як високопоетична балада про подвиги земляків у роки громадянської війни.

Враховуючи, що розвідка Ф. Білецького «„Кам'янські балади“ Михайла Чхана» [4] є лише загальним оглядом художніх особливостей твору, можна вважати, що повість загалом є малодослідженою в літературознавстві й потребує належного літературознавчого поцінування. Це зумовлює мету й завдання статті: проаналізувати «Кам'янські балади» М. Чхана, виділити наявні концепти зображених подій, розглянути особливості художнього зображення «рідного краю», визначити його репрезентанти в тексті твору та особливості їх функціонування.

У науковий обіг термін «концепт» уведено С. А. Аскольдовим, який у своїй праці «Концепт і слово» (1928) визначив його як *«мисленнєве утворення, що заміщує в процесі мислення невизначену множинність предметів, дій, розумових функцій одного роду»* [3, 269]. До проблеми вивчення художнього концепту в літературознавстві звертались Л. Г. Бабенко, Н. С. Болотнова, Н. В. Володіна, В. Г. Зусман, В. А. Маслова, Л. В. Міллер, І. А. Тарасова та ін. Зокрема, В. Г. Зусман вважає, що літературний концепт як своєрідний «агент» інших рядів культури в художньому тексті: *«Літературний концепт – такий образ, символ чи мотив, який має «вихід» на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти, розташовані поза художнім твором»* [6, 14]. Досліджуючи природу художнього концепту, Т. І. Васильєва визначає його, як *«ментальне утворення свідомості письменника, значення якого реалізується в семантико-асоціативному контексті літературного твору. Художній концепт знаходить вираження в художньому образі, символі, є одиницею картини світу письменника, пронизує всю структуру твору, виходить за його межі, зв'язуючи художній текст з іншими творами письменника,*

з культурними константами нації» [2, 7]. У свою чергу, дослідниця І. Мурдза зауважує: *«Художній концепт – це уявлення про фрагмент світу, втіленого в специфічному словесно-образному виразі та реалізованого в художньому творі, сформоване загальнонаціональними параметрами, пропущеними крізь призму авторської уяви, відтак доповнене індивідуальним досвідом й особистою уявою. Іншими словами, художній концепт – це національний образ (ідея, символ), ускладнений ознаками особистого уявлення автора на основі художньої асоціативності. Саме цією властивістю він відрізняється від мовного та культурного концептів. Унікальність художнього концепту полягає в його діалогічній природі, оскільки важливо не лише враховувати авторське світобачення письменника, його ментальні, культурні особливості, але й індивідуально-емоційне тлумачення читача, його рівень сприймання, ситуацію та культурний досвід»* [13, 2].

Позаяк художній концепт містить у собі культурний досвід людства, він характеризує національну картину світу того народу, до якого належить письменник, адже, саме входження в асоціативну мережу культури робить літературний образ концептом [7].

Ключове слово-концепт у цілісній єдності тексту корелює з іншими концептами. Н. П. Капшай та О. А. Казакова наголошують: *«Якщо слово-концепт відноситься до числа базових констант, то вже у вихідній позиції аналітичного акту воно орієнтує на звернення до високої духовної сфери, оскільки в семантиці слова-концепту закладена смислова домінанта, кодифіковані та сконцентровані загальнолюдські, національні, духовні цінності, бере початок філософія автора, яка від самого початку є пізнаваною читачем, який володіє досвідом «мовної особистості»* [8, 80].

Концептосферу повісті М. Чхана «Кам'янські балади» складають: «рідний край», «рід», «громадянська війна», «кохання», «смерть», «подвиг», «побратимство», «селянство» тощо. Концепт «рідний край», що є ключовим не лише в «Кам'янських баладах», але й у всій творчості письменника, актуалізується вже в самій назві твору – в образі «Кам'янські», яке вказує на рідне село автора. Як зазначає Т. І. Васильєва, *«ключове слово – репрезентант концепту в творі <...> часто виноситься в заголовок. Назва твору не лише визначає сприйняття тексту, але й задає вектор розкриття смислу концепту»* [2, 8].

«Академічний словник української мови» визначає рідний край як «батьківщина, вітчизна» [1]. Любов до рідного краю і його історичне минуле – провідні мотиви творчості митця, на чому неодноразово акцентували С. Мартинова [12], Н. Нікуліна [14] та ін. Концепт діє як на тематичному, так і на мотивно-образному рівнях тексту, він представлений у повісті такими репрезентантами як «село Кам'янка», «Катеринославщина», «земля», «хата», «криниця», «дерево», що розкривають змістове наповнення концепту та сприяють осягненню його індивідуально-авторського смислу. Концепт «рідний край» реалізується насамперед в образі села Кам'янка: *«Старе*

козаке село – Кам'янку неначе хтось із зловтіхи вкинув у долину однойменної річки саме на чорнім шляху омертвлюючих навал. Забугрилися могилами древніми кряжі, присмоктались до річки тернові яри, облягли марева три тисячі кам'янських дворів» [16, 319–320]. Використання на початку повісті таких символів смерті та страждання як «омертвлюючі навали», «могили древні», «тернові яри», «марева» окреслюють трагічну долю села в минулому та виконує прогностичну функцію щодо подальших подій твору.

Образ Кам'янки функціонує не лише як просторовий епіцентр подій повісті, але і як символ рідного дому, куди прагнуть повернутися герої твору, відірвані від свого роду у вирі громадянської війни: *«Радіють побратими: сьогодні вирушають в напрямку рідного села. Щоправда, радість невелика: горнуть їх денікінці – і партизан, і махновців, і інших – доведеться за Дніпро через плавні подаватися. Ну, то так, а до Кам'янки попадемо! І хлопцям весело – співають на голодний живіт»* [16, 340]. Образ Кам'янки акумулює сенс першопочатку, до якого намагається повернутися Іван Міхно після життєвих негараздів. Саме в просторі рідного села герой намагається віднайти себе, очистити свою совість після скоєння лихих вчинків: *«Потелінався до Кам'янки; і коня згубив, і силу молодечу розвітрив, і обшарпався, ніби на ньому всі собаки навчалися свого ремесла»* [16, 382].

Рідний край детермінується письменником не лише рамками села Кам'янка, він охоплює значно ширшу територію, яку можна окреслити межами колишньої Катеринославщини, на що вказують згадки в сюжетах твору таких населених пунктів, як Апостолове, Нікополь, Олександрівськ, Верхівцеве, П'ятихатки, Проскурове, Довгинцеве, Михайлівка, Литовське та власне Катеринослав. Образ Катеринослава митець подає в дискурсі осмислення махновщини, що є невід'ємною частиною історії рідного краю автора. Колоритно зображує М. Чхан вступ армії Махна в Катеринослав: *«Ревущі, як на тирлі. Сизі п'яні пики гойдаються в диму, як чорти в пеклі. Іржуть молодці, вищать повії. Пий, гуляй! В Катеринославі є кого потрусити! Катеринославським проспектом гуркотять тачанки, на тачанках гармонії звиваються, як повії, пух перинний літає, скло хрущить. П'яні від горілки, п'яні від захвату: таке місто схрумали й не подавились»* [16, 375–376]. Поєднання звукових образів із яскравими зоровими відтворює атмосферу безладу й гармидеру, влаштованих махновцями в місті, наприклад, у ситуації повалення махновцями пам'ятника Катерині II: *«Гепнулась Катерина з постаменту: рев небо підняв, аж вили деякі, як самарські вовки»* [16, 376].

Махновську вольницю М. Чхан репрезентує як розбійницький рух, що ніс безлад та руїну: очікувана протягом століть воля п'янила голови людям, які не могли відразу зорієнтуватись, «де барвінок, а де чортополох», вдаючись до грабунку та насильства. Проголошену Махном анархію, що мала стати «матір'ю порядку», митець коментує так: *«Розв'язувала вона руки будь-якій темній справі, звільняла від совісті, дозволяла все»* [16, 377]. Такий

погляд письменника пояснюється впливом офіційної радянської оцінки махновщини.

До зображення перебування махновців у Катеринославі звертався в повісті «Третя революція» і Валер'ян Підмогильний. Будучи свідком реальних подій, В. Підмогильний зображує захоплення махновськими загонами Катеринослава під іншим кутом зору. Провідною проблемою його твору є проблема взаємин села та міста, їх зіткнення позиціонується як одна з головних причин народного повстання: *«Цей день написано на скрижалях міста, що знало чотирнадцять влад перед тим і багато по тому. Кам'яне й гордовите, оселя культури і зверхності, воно навколішках приймало ганьбу від буйного села, що залило його вулиці. Село вийшло з своїх мазанок і стріх, поклало руку на той незрозумілий механізм, звідки йшли усі накази, куди возились податки, де жили дідиці, лунала чужа мова й зникав викоханий у степах хліб. Село прийшло один раз могутнє, і місто стенулося з палкого подиху степів, здавалось, уже підвладних назавсідги»* [15, 209]. Причини ненависті села до міста В. Підмогильний трактує так: *«сталася третя революція – похід села на місто»* [15, 209]. Така позиція автора підтверджується й істориками: *«Напередодні революції 1917 року соціально-етнічна структура населення України склалася таким чином, що українці становили незначну частину жителів міст, де зосереджувалося адміністративно-політичне життя, але домінувало в сільській місцевості. Таке становище викликало великий політичний та етносоціокультурний розкол, значний розрив між різними класово-структурними елементами суспільства – верхами й низами, містом і селом»* [10, 337].

Важливою складовою концепту «рідний край» у «Кам'янських баладах» є лейтмотивний образ землі. Земля подається як у значенні «грунт», що є одним з основних багатств українців і предметом історичних зазіхань (*«А грунт, грунт! Добрий-добрючий! З чистої крові і плоті української, можна міняти на золото – фунт за фунт. Хто його – чорнозему – тільки не жер! Гризли пани-ляхи, давилися ним свої хохлочубі дуки, глемедали катеринині поплічники, гарчали над ним західні зайди»* [16, 320]), і як утілення рідного дому, рідного краю в образі планети: *«Забулась Килика, забулась домівка – все це було десь в іншому віці, десь не на Землі-матінці»* [16, 377]. Земля постає і як традиційний символ родючості, праці й самого життя: *«І люди, мов кусники чорноземні, родючі на дітвору й думку, грішносвяті в роботі й гульбищі...»* [16, 320]. Письменник використовує образ землі (чорнозему) не лише як доміную втілення в характеристиці працьовитої селянської сили, але і як об'єкт багатовікового прагнення селян: *«...хати похливно повгрузали в чорнозем, чорнозем в'ївся в долоні й душі – пахне від людей рільною силою і невтамованою жадобою землі»* [16, 320].

Концепт «рідний край» вербалізується в тексті в образі криниці (колодязя) як неодмінного атрибута українського села. Українці здавна з повагою й обожненням ставилися до криниці як джерела питної води, а отже, і самого життя. Відповідно до традицій українського фольклору

митець зображує зустріч закоханих Івана Міхна та Килинки, яких роз'єднала доля та батьки, біля криниці, що здавна є символом кохання, коханої дівчини [5]. М. Чхан актуалізує зміст міфологеми жива вода в образі колодязної води, яка здатна повернути людині бадьорість тіла й духу після виснажливої хліборобської праці: *«І мотається Іван, як посолений, цілий ден, а ввечері – чи вечеряв, чи ні – змиє пилугу колодязною крижаною водою, сорочку вишивану надіне, накине свиту і – бувай, хата, до світанку»* [16, 370]. Образ криниці є компонентом концепту «рідний край» і в епізоді подвигу Галахтіїонового побратима Олекси, який, сховавшись у криниці, ціною свого життя зупинив загін кадетів. Автор у такий спосіб не лише розкриває походження народної назви однієї з кам'янських криниць, а й зберігає для нащадків пам'ять про героїчного земляка: *«...а криниця буде бити все тим же голубим холодним струменем, та ніколи не забуде червоного, гарячого. І буде вона чистішою, бо зватиметься хвильно і щемно – Олексиною»* [16, 345].

Одним з елементів концепту «рідний край» є образ хати, що є знаковим для етноментального світу українців. *«Споконвіку хата у великій повазі: до неї можна заходити лише з неприкритою головою, у ній неможна свистіти, палити <...>, хата – уособлення родинного вогнища, благополуччя, досягнутого завдяки працьовитості, гостинності, волі, незалежності»* [5, 616]. Мати свою хату, господарство – означає бути повноправним членом соціуму: *«У Кузьми Левенця (оце вони і є Чортобрати) троє хлопці та двоє дівчат, хата з глиняними стінами та дванадцять десятин ріллі й випасу. Голодні не сидять, хоч і не розкошують»* [16, 337]. Особливу увагу автор приділяє зображенню дому Симона Чебреця, відтворюючи інтер'єр та наголошуючи на функціонуванні традиційної української хати: *«Поріг біля хати здоровенний, сяк-так складений з залізнякових каменюк та глиною приляпаний, пришпарований: сіни, як сіни – чавун з водою на призьбочці, діжки й діжечки з квасолею та цибулею, двері ліворуч – у малу хату, двері праворуч – у велику. У великій. долівка не зарубцьована, посипана свіжою соломною, дві скрині: одна – баби Чебрецихи, друга – невістчина. Та образи в кутку, та лавка, та стіл, скатертиною самотканою застелений. Тут не живуть: це для свята та, спаси нас Боже, для похоронів. Живуть в малій хаті: там піч, там і мисник, між піччю й стіною дерев'яний піл, там завжди натоплено і ввечері каганець блима»* [16, 354]. Хата в М. Чхана постає уособленням добробуту й миру, які зникають в пожежах громадянської війни: *«Палахкотіло обійстя Міхнове – хата вже пригасла, а клуня ще тільки розжасхтілася: жасхлива, багряна, жива квітка. Геть вже все – і хлівці, й стіжки, і скирти – гуло й рехло, дражнячи кривавими язиками звечоріле небо»* [16, 369]. Хата, обійстя асоціюються з родиною, родом, які знищуються разом із згорілими будівлями: *«...хто ж те обійстя підніме з попелу, коли єдиний син сам спопелів в пожарищі?»* [16, 387].

Одними із репрезентантів концепту «рідний край» є образи дерев – дуба, яворів та груші, які є не лише традиційними компонентами сільського

пейзажу, а й символом, закоріненим в український фольклор та культуру загалом. Звертаючись до образів дерев, автор використовує традиційні фольклорні прийоми – персоніфікації та психологічного паралелізму, що увиразнюють вираження творчого задуму митця та внутрішнього стану героїв.

Традиційно образ дуба *«символізує парубка, козака, <...> у прислів'ях символізує поважну справу, здоров'я, силу, могутність»* [5, 204]. Аналогічний зміст образу дерева в художньому осмисленні М. Чханом. Дуб як уособлення давньої звичаї предків-козаків стає свідком братання двох молодих хлопців – Галахтіїона Левенця та Їсака Ївженка, захоплених романтикою козащини та жагою боротьби: *«...а над самою кручею гудів під вітрами самотній дуб. Хто посадив – невідомо, а літ йому, як отим хвилям свинцевим <...>. І старезний дуб засвідчив побратимство і благословив обійми»* [16, 339]. Автор у персоніфікованому образі дуба відтворює біль Галахтіїона, викликаний зрадою товариша: *«Мертвотно булькотіли під скелею хвилі, дуб плакав великими сльозами. За побратимством плакав, за зламаною клятвою. Важко, по-козачому плакав»* [16, 353]. Дотримуючись козацького звичаю, молодий Левенець під дубом карає зрадника на смерть: *«І перестав плакати дуб, і в розриві хмар з'явився молодик, тонкий і блідий, як після тифу, але бадьорий і сповнений снаги викрутитися вповні»* [16, 354].

Явір «належить до найбільш оспіваних у народних піснях; він супроводжує закоханих, символізує красу, стрункість, силу молодого хлопця, козака, парубка, коханого» [5, 660]. Використовуючи традиційний для українського фольклору прийом психологічного паралелізму, М. Чхан звертається до образу яворів, які передають фізичний та внутрішній стан Галахтіїона Левенця. Шум яворів відтінює вираз як самопочуття парубка, який знепритомнів від тифу, так і його відчуття дому, рідної землі, до якої він повернувся після довгих блукань: *«І зашуміли над ним явори. Шуміли довго, і сьогодні шумлять. Вже з півгодини, як він побачив у віконце світанок, а явори шумлять. Яке спокійне марення!»* [16, 348]. У наступних епізодах подій, що відбуваються з Галахтіїоном: переживання звістки про смерть побратимів та зради Їсака Ївженка, заручини з Яриною – теж акцентовано дерев у їх вираженні. Образи яворів інтерпретуються як символ українського народу, якому випало пройти крізь лихоліття громадянської війни. У єдності, спільності думки й справи автор вбачає силу народу й перспективу його існування: *«А бач, явори вже не шумлять – голі стоять, як ото після переправи. Голі й голорукі. Мабуть, холодно їм, шуляться, туляться один до одного. Туліться, брати-явори, туліться: в гурті тепліше, гуртом і супроти вітру постоїте звичайніше»* [16, 354].

Особливу роль у характеристиці рідного краю в повісті М. Чхана посідає образ відомої на все село чебрецівської груші: *«Йшов Микита мимо тернів, мимо знаменитої чебрецівської груші, мимо хат чебрецівської та фесиківської»* [16, 333]. Образ груші є втіленням міфологеми дерева життя, дерева роду. Груша, яку посадив ще «прапрадід якийсь чебрецівський»,

є символом єдності поколінь щедрого на нащадків роду, які вели свій родовід ще з козаків. На сакральність цього образу вказує порівняння груші з вічним джерелом як символом неперервності роду та життя, як і той факт, що груша залишалась недоторканою шкідниками: *«Недалеко хати височіла відома всій Кам'янці груша. Що вже родила – щорічно, невтомно, як джерело вічне! <...> і ще диво: не брали грушу ніколи. Іншу як вкуштують, та й листя, здається, обклюють, а цю минали»* [16, 355].

Отже, Михайло Чхан реалізує концепт «рідний край» у «Кам'янських баладах» в образах рідного села Кам'янки, Катеринославщини та Катеринослава, зокрема землі, криниці, а також таких дерев, як дуб, явори, груша. У його основі етноментальна закоріненість у традиції фольклору, індивідуально-авторське світосприйняття, що оприявнюється через знакові для української культури символи. Концепт «рідний край» в осмисленні письменника засвідчує індивідуальність поетики автора в зображенні світу рідного краю.

Список використаних джерел

1. Академічний словник української мови [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/kraj>
2. Антология художественных концептов русской литературы XX века / [ред. и авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан]. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 357 с.
3. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : [антология]. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
4. Білецький Ф. «Кам'янські балади» Михайла Чхана / Ф. Білецький // Борисфен. – 1992. – № 7 (13). – С. 21.
5. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
6. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В. Г. Зусман. – Н.Новгород : Деком, 2001. – 167 с.
7. Зусман В. Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Г. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – С. 3–29.
8. Капшай Н. П. Функции слова-концепта в литературоведческом анализе художественного текста (на примере рассказов А. П. Платонова) / Н. П. Капшай, Е. А. Казакова // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2014. – № 1 (82). – С. 79–82.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
10. Лозовий В. С. Політична культура та національна свідомість українського народу в період революції 1917 року / В. С. Лозовий //

Українська політична нація: проблеми становлення : зб. наук. статей. – К. : НІСД, 2012. – С. 336 – 351.

11. Мартинова С. «В нім жила запорозька смілість...» / С. Мартинова // Чхан М. Вибране. – Дніпропетровськ : ВАТ «Дніпрокнига», 2007. – 408 с.

12. Мартинова С. Михайло Чхан / С. Мартинова // Літературне Придніпров'я: Навчальний посібник з хрестоматійними матеріалами до шкільних програм. В 2-х томах. – Дніпропетровськ : ВАТ «Дніпрокнига», 2005. – Т. 2. – 724 с.

13. Мурдза І. Концепт саду в романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять» / І. Мурдза // Синопис: текст, контекст, медіа [Електронний ресурс]. – Вип. 1 (5), 2014. – Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/81>.

14. Нікуліна Н. Повернення високої зорі / Н. Нікуліна // Вітчизна. – 1993. – № 1. – С. 152–153.

15. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.

16. Чхан М. Вибране / М. Чхан. – Д. : ВАТ «Дніпрокнига», 2007. – 408 с.

Annotation

Golovhenko A. S. The concept “native land” in Mykhailo Chkhan’s story “Kamianski balady”

The article investigates the concept “native land” in the story "Kamianski ballady" of Mykhailo Chkhan. The aim of the matter is to consider M. Chkhan's "Kamiansky balady" in terms of concept analysis, to explore the features of the embodiment of the concept "native land", to determine its representants in the text of the work and analyze the characteristics of their functioning.

The story "Kamianski ballady" consists of seven separate sections, which the author called the ballads that can be explained by semi-legendary-historical and heroic content, stress-dramatic storylines and original style that are inherent in the genre of ballads. The plot of the story represents the events of the Civil War in Katerynoslav region and in the writer's native village Kamianka, than are revealed in several storylines.

The conceptual sphere of M. Chkhan's "Kamiansky ballad" includes the following concepts: "native land," "family," "civil war", "love", "death", "achievement", "brotherhood", "peasants", etc. . The concept "homeland", which is the key not only to "Kamiansky balady," but in the whole of the writer's creativity, is updated in the title of the work in the word "Kamiansky", which indicates the author's native village. The concept appears on the thematic, motive and image levels of the text, it is presented in the story representants such as the "Kamianka village", "Katerinoslav region", "land", "a house", "a well", "trees" that revealing the semantic content of the concept and contribute to the comprehension of its individual author's meaning. Kamianka functions not only as the epicenter of the

events of the story, but as a symbol of home, where the characters seeking for cut off from their families during civil war. The writer also refers to the image of Katerynoslav which is presented in discourse of comprehension of Makhno's movement that is an integral part of local history.

An important part of the concept "native land" is the image of land. The land is given as in the meaning of "soil", which is one of the main resources of Ukrainian history and the subject of attacks and also as the embodiment of home. The land functions also as a traditional symbol of fertility, labor and life. In the image of the well the author uses Ukrainian folklore tradition depicting the magic power of its water and narrating about the meeting of lovers near the well. One of the elements of the concept "native land" is the image of the house, which is sacral for Ukrainian ethnocentrality. The house in the story appears as the embodiment of prosperity and peace, which disappear in the fires of civil war. Among the representants of the concept are the images of such trees as an oak, sycamores and a pear that are not only traditional components of the rural landscape, but also are the symbols of Ukrainian folklore and culture in general. Referring to the images of these plants, the author uses such traditional folklore techniques as personalization and psychological parallelism, that expresses the artist's creative idea and convey the internal state of the characters

The investigation of the concept reveals ethnocultural base of the writer's imagery. The concepts representants reflect the individual author's interpretation of the iconic symbol for Ukrainian culture. The research of the concept allows not only to reveal individual traits of the author's poetics, but also promotes comprehension of artist's values.

Key words: ballad, concept, image, character, story, M. Chkhan.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ В ЗБІРКАХ Н. ГУМЕНЮК «КОХАНІЙ ВОЛОЦЮГА» ТА Л. ТАРАН «ПРОЗОРІ ЖІНКИ»

У статті розглянуто специфіку художнього моделювання внутрішнього світу особистості в збірках Н. Гуменюк «Коханий волоцюга» та Л. Таран «Прозорі жінки». Виявлено засоби розкриття чоловічої та жіночої психології, особливості творення образу сильної жінки та інфантильного чоловіка. З'ясовано, що письменниці, художньо конструюючи внутрішній світ героїв, апелюють до гендерних стереотипів та традиційних поведінкових моделей. Акцентовано на таких психологічних засобах, як інохарактеристика, психологічний портрет, сповідальні монологи героїв.

Ключові слова: *внутрішній світ, особистість, художнє моделювання, гендерні стереотипи, поведінкові моделі, сильна жінка, інфантильний чоловік.*

В статье рассматривается специфика художественного моделирования внутреннего мира личности в сборниках Н. Гуменюк «Коханий волоцюга» и Л. Таран «Прозорі жінки». Виявлено средства раскрытия женской и мужской психологии, особенности создания образа сильной женщины и инфантильного мужчины. Выяснено, что писательницы, художественно конструируя внутренний мир героев, апеллируют к гендерным стереотипам и традиционным поведенческим моделям. Акцентируется на таких психологических средствах, как инохарактеристика, психологический портрет, исповедальные монологи героев.

Ключевые слова: *внутренний мир, личность, художественное моделирование, гендерные стереотипы, поведенческие модели, сильная женщина, инфантильный мужчина.*

Провідною тенденцією сучасного українського літературного процесу є розквіт жіночого письма. Спираючись на потужну літературну традицію, започатковану в XIX столітті й представлену іменами Марка Вовчка та Олени Пчілки, Лесі Українки й Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Ірини Вільде, сучасна жіноча проза активно поповнюється творами таких талановитих письменниць, як Н. Гуменюк, Є. Кононенко, Т. Малярчук, І. Роздобудько, Н. Сняданко, Л. Таран, Г. Тарасюк та ін. Перелік прізвищ

авторів постійно оновлюється, що пов'язано з відкриттям нових талантів «Коронацією слова» та іншими літературними конкурсами.

Проза, написана жінками, викликає безліч наукових дискусій, є незмінним предметом літературознавчих студій. Її специфіку та творчість окремих персоналій зокрема активно вивчають В. Агеєва («Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму»), Т. Гундорова («Жінка і Дзеркало»), М. Богачевська-Хом'як («Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку»), І. Жеребкіна («Феміністська теорія 90-х років: проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності»). У науковому доробку Н. Зборовської маємо феміністичну інтерпретацію жіночого тексту, а дослідженню жіночого письма в гендерному аспекті, зокрема гендерних стереотипів, присвячено статті Т. Власової, О. Кісь, Ю. Маслової, Л. Таран. Проблема жіночої самотності осмислюється в дисертації О. Карабльової («Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі»). С. Філоненко в монографії «Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття» акцентує увагу на характеристиці «Я» нового типу героїнь жіночої прози 90-х років ХХ століття. Отже, у сучасному українському літературному просторі виразно звучить жіночий голос як жінки-авторки, так і жінки-літературознавця.

Як справедливо зазначає Л. Таран, *«жіночі голоси в українській прозі не звучать в унісон. Ця амбівалентність, відсутність „єдиного обличчя” закономірна»* [5, 159]. У створенні принципово нових наративних стратегій жіночої прози дослідниця вбачає *«...не тільки додання синдрому постколоніальної меншовартості. Це передусім нівелювання традиційних форм репрезентації жінки в нашій культурі, долучення до „великого кола кровообігу” світових тенденцій, додання периферійності»* [5, 159].

Серед масиву художніх текстів, написаних жінками, найменш дослідженою залишається проза Н. Гуменюк та Л. Таран. Безперечно, на сьогодні творчий доробок письменниць привертає увагу вчених, що підтверджують літературно-критичні розвідки Є. Барана, Н. Бедзир, С. Больбата, Н. Марченко, П. Сороки, але деякі аспекти прози авторів розглянуті лише епізодично, зокрема це стосується вивчення концепції особистості, специфіки розкриття її внутрішнього світу, відтворення чоловічої та жіночої психології. Ґрунтовні наукові розвідки тексту «маленьких повістей про любов» Н. Гуменюк, уміщених у збірці «Коханий волоцюга», та оповідань Л. Таран зі збірки «Прозорі жінки» відсутні. Цим умотивовується мета нашої статті, яка полягає у виявленні особливостей художнього моделювання внутрішнього світу особистості в малій прозі Н. Гуменюк та Л. Таран на матеріалі названих збірок.

Л. Таран – багатогранна творча особистість, відома як поетеса, прозаїк, літературознавець та журналістка. Її погляди на природу жіночого письма виявлені як у власних художніх текстах, так і в книгах її статей та інтерв'ю: «Жінка і чоловік: долаючи стереотипи» (К., 2002), «Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця ХІХ –

поч. ХХ ст.» (К., 2007), «Жіноча роль» (К., 2007) та ін.), де наголошено, що в українській літературі *«досі фактично не виписана унікальна внутрішня історія становлення жінки як особистості, недостатньо зафіксовано на письмі пошуки нею самототожності, власного місця у світі»* [5, 161]. Отже, акцентування письменницької уваги на відтворенні внутрішнього світу жінок, героїнь збірки «Прозорі жінки», сама назва якої є концептуальною, видається закономірним.

У прозі Н. Гуменюк та Л. Таран на перший план винесено образ сильної жінки, яка протиставлена слабкому чоловіку, відтворення її багатогранного внутрішнього світу. Героїня оповідання «Чорнолощений горщик» Л. Таран Поліна переконана: *«Чоловіки ніколи не бувають дорослими»* [4, 112]. Як наголошує прозаїк, її героїня – жінка без віку: *«Зараз Поліна на пенсії: її саму смішить це слово, яке її начебто не стосується, – пенсіонерка»* [4, 115]. Внутрішній світ Поліни, професорки, медичного світила, розкривається на тлі стосунків із коханцем Анатолієм, ровесником її сина. Проте в Анатолія *«ніколи не піднявся б язик сказати про свою Поліну „стара жінка“ чи там „старша жінка“ – останній варіант ніби трохи делікатніше звучить. Бо вона – по-ро-да! Вона постійно чимось цікавиться, не нарікає на те, на се, на цілий світ – це головне»* [4, 112]. Інфантилізм Анатолія в зображенні стосунків з Поліною підкреслено: він шукає кохання набагато старшої жінки, у парі з якою реалізує модель позиції «матір – син». Через спогади героя у творі подається його минуле: він був одружений двічі, але дружини самі йшли від нього, на підставі чого можна зробити висновок, що чоловік ще «не дозрів» до родини та дітей. *«Пішла Стася від нього – ну й з Богом», – так розцінює Анатолій своє чергове розлучення* [4, 124]. Сина Поліни, свого ровесника Сашка, чоловік підсвідомо сприймає як суперника – його дратують навіть такі дрібниці, на які за інших обставин він не звернув би уваги: Поліна Сашкові першому налила чай у чашку, першому піднесла таріль із пирогом. Нетерпимість Анатолія до Сашка виявляється на підсвідомому рівні: *«...проходячи повз Сашковий «мерседес» (світлий металік...не такий уже й у нього смак...), раптом, абсолютно несподівано для себе самого, вдарив, гучно й смачно копнув, ужарив зі всієї сили ногою по бамперу – аж забив пальці в черевикові»* [4, 125]. Анатолій визнає свою психічну хворобливу залежність від Поліни: *«Ось і подумки я весь час: „Моя Поліна, моя Поліна...“, але чи то сам увійшов у пору таку, час мій до того дозрів, чи то хитросплетіння долі такі – не уявляю життя свого без цієї жінки»* [4, 116].

Н. Гуменюк у збірці «Коханий волоцюга» акцентувала на розбіжності біологічного та психологічного віку героїв. Героїня однойменного твору Марина-Мальва одного віку зі своїм «коханим волоцюгою» Костем, але вона видається мудрішою й дорослішою за нього. «Дорослість» Мальви в стосунках із чоловіком оприявнюється через характер її мови, психологічні портретні деталі: *«суворо кресонула сірими із зеленкуватими іскринками очима», «усміхнулася самими кутиками вуст»* [1, 59]. Кость не в силах

перебороти хлопчачу романтику подорожей і «розривається» між коханою жінкою та дорогою: *«А його карма – дорога. Не відпускає вона його, хоч ти пенькни. Пробував уже й опиратися, не піддаватися, приземлитися й отаборитися. Пробував. Наче сам не свій на тій прив'язі робився, якось ніби зменишувався, стискався увесь...»* [1, 55]. Мальва і дорога *«...тягнуть його – кожна до себе, ніби в перетягуванні каната змагаються. То дорога від неї потягне, то вона від дороги його відірве і біля себе припне»* [1, 56].

Ретроспективне відтворення дитинства Костя зумовлює специфіку розкриття його психології, пояснює, чому у всиновленому коханою жінкою хлопчику він упізнав себе. Кость пригадує, як було боляче в дитинстві, коли хлопці дражнили його байстрюком, як він щиро вірив у повернення батька-льотчика, а поява в його житті вітчима завдала справжню психічну травму: *«Він біжить додому, вскакує у кімнату, лягає горілиць на стареньку канапу і тихо плаче.... Мама, здається, вже забула про тата, он пригощає на кухні дядька Михайла. А той дядько...Ну куди йому до Костевого батька!...»* [1, 67]. Дитячим бунтом проти вітчима були Костеві втечі з дому, хлопець потрапив до інтернату, бо *«важкий»* і *«некерований»* [1, 69]. У зв'язку з таким подієвим сюжетом далі цілком закономірною є фінальна сцена оповідання: *«Кость підхопив малого на руки, притиснув до грудей, вдихнув солодкий запах світлого волоссячка. Відчув: йому справді не хочеться нікуди їхати. Дорога, як натягнута гумова нитка, раптом стрімко збіглася, стиснулася, скрутилася у кільце і завмерла у долоні маленького хлопчика»* [1, 84].

Відтворюючи внутрішній світ жіночої особистості, письменниці апелюють до «моделей фемінності» (О. Кісь [2]) та гендерних стереотипів, що стають основою створених ними образів (Надії з оповідання Л. Таран «Тінь ангела», Тоні, героїні твору «Перс і ласунка» Н. Гуменюк). Головна героїня Л. Таран Надія («Тінь ангела») уособлює стереотип Попелюшки, яка очікує на прекрасного принца. У тексті твору підкреслюється вік дівчини (їй уже двадцять сім) та її наболіле переживання: *«...де ж того кавалера узять?»* [4, 108]. У казковому форматі довгоочікуваний «кавалер» матеріалізується в засніженому лісі на гвинтокрилі. Поява «прекрасного принца» вмотивована просто й логічно: *«Ти ж мене кликала, Надіє? Ось я й прилетів»* [4, 111].

Художньою реалізацією моделі фемінності Барбі (за О.Кісь) є героїня оповідання Н. Гуменюк «Перс і ласунка» Тоня, внутрішня сутність якої розкривається на контрасті і її сестри Іванки, і колишнього чоловіка Дарія. О. Кісь підкреслює, що модель фемінності Барбі *«... дуже схожа на ляльковий персонаж з таким самим ім'ям, проте насправді є об'єднаним образом жінки, спосіб життя якої нагадує нарцистичне існування гарної та дорогої ляльки. Вона вимагає для себе відповідного середовища та атрибутів, щоби врешті-решт виконати своє головне призначення – знайти свого власника-чоловіка»* [2, 8]. Тоня, старша сестра Іванки, є її повною протилежністю: *«Темно-руса Іванка – «булочка з родзинками, до якої завжди*

липнуть всі гнані, голодні і скривджені» (визначення подружки Лесі). А Тоня...О, Тоня й справді нагадувала граційну білу кицьку, яка час від часу випускає налаковані пазурчики і з лагідного муркання переходить на тигряче рикання» [1, 35].

Самозакоханість героїні підкреслюється оцінними характеристиками сестри, яка помічає, що Тоня не виходить, а впливає зі своєї кімнати, завжди наманікюрена й напарфумлена: *«Барбі блондиниста! Кицька дряпаста! Тигриця пазуриста! Мисливиця за кавалерами!»* [1, 34]. Використовуючи чоловіків, Тоня намагається забезпечити себе, вона легко виходить заміж, легко розлучається, коли її обранці втрачають статки. Красива зовнішньо жінка зовсім порожня внутрішньо: її не турбує ні хвороба матері (*«Іноді ще й нарікала: он іншим батьки так допомагають – і машини дарують, і будинки будують, і путівки дорогі купують, а вона – все сама, все сама, все тільки своїми силами»* [1, 39]), ні тяжкий стан її чоловіка Дарія, який потрапив в автокатастрофу: *«Виживе...Хто знає, яким він буде після того. Може, краще б уже...»* [1, 41]. Модель поведінки героїні відповідає стереотипному образу жінки-Барбі.

У рецензії на збірку *«Жахлива внутрішня наглядка та як її позбутися»* І. Котик зазначив: *«Не такі вони вже і прозорі – ті жінки, про яких пише в новій книжці Людмила Таран. Часом і справді видно їх наскрізь, їхні почуття, їхні бажання і їхню відразу, коли вони повторюються з тексту в текст, – тоді хочеться відвести погляд, і кажеш їй: стоп, це зрозуміло, але чи можна трохи туману на очі?...»* [3]. На нашу думку, метафоричною моделлю психіки героїні *«Прозорих жінок»*, *«людини комунікабельної, не замкнутої, не мізантропа»* [4, 247], є готель з однойменного оповідання зі скляною перегородкою між поверхами, у якому таким чином створена скляна стеля й скляна підлога, а тимчасові мешканці номерів змушені розглядати навіть чужу білизну, яку *«...хоч-не-хоч, а роздивляєшся»* [4, 249]. Головна героїня, інтелектуалка, письменниця, постійно відчуває чийсь контроль за своїм життям, присутність чужого в ньому: *«Ми із завмиранням серця підглядаємо в чуже життя (нехай і сконструйоване), залізаємо в чужі душі (нехай і вигадані), милуємось скелетами в закутках старих шаф»* [4, 249]. Жінки в малій прозі Л. Таран оголюють не лише тіло, а й душу, свої почуття, переживання, страхи. У душі кожної з них живе і *«непідкупна внутрішня наглядка»* (*«Роман в Аахені»*), яка керує вчинками, і злякана маленька дівчинка, яку потрібно захищати від самої себе й ворожого світу. У збірці Н. Гуменюк *«Коханий волоцюга»* також застосований широкий спектр засобів психологізму у відтворенні внутрішнього світу героїнь, справжнє *«Я»* яких оприявнюється в стосунках із чоловіками, зіставляється чоловіче й жіноче світосприйняття.

«Ці історії взаємин двох неможливо читати без душевного щему. Бо в них не тільки цікаве переплетіння сюжетних ліній, а й витончені малюнки порухів душ – чоловічої і жіночої. Тому після прочитання книжки з'являється відчуття доторку до вічної тайни гармонії, на якій тримається

світ. А таємничий аромат життєвих колізій, розказаних письменницею, ще довго тримає в полоні й змушує повертатися до них знову і знову. Так буває, коли правдиво й талановито розповідають про життя і любов», – зауважив В. Лис у відгуку на збірку «Коханий волоцюга» Н. Гуменюк, наведеному на її обкладинці [1]. Усі герої письменниці випробовуються любов'ю, як правило, фатальною для Любки-однолюбки («Вовчиця»), Іванки, Дарія («Перс і ласунка»), Марти («Самотня жінка бажає познайомитися, або Ігри для риб») тощо. Кохаючи по-справжньому, усі вони страждають через зраду.

Зраджена коханим Любка, яка втратила всіх, кого любила: і новонароджену донечку, і матір, і тітку Мільку, котра виховала її, спочатку не хотіла жити, але знайдене маленьке вовчєня врятувало жінку від божевілля: *«Щось ніби перевернулося в Любчиних грудях. Ніби крижинка якась розтанула і лоскїтно потекла по жилах»* [1, 18]. За допомогою прийому ретроспекції подаються у творі факти дитинства Любки, розкрито її стосунки з Лукою. Недолюблена ще з дитинства, бо *«мовчанисько впертюще», «батечкова копія»* [1, 23] (*«пїшов колись батько з їхньої хати, як весняна вода з лугу, і досі не давав про себе знати, то будь-яке нагадування про нього вельми драгувало маму»* [1, 23]), Любка покохала Луку, ще з четвертого класу: *«Луку посадили за одну парту з нею. Відтоді й не думала Любка-однолюбка ні про кого, крім нього»* [1, 24]. Лука постає у творі цинічним чоловіком, здатним на подвійну зраду. Він одружився з Гелею, набагато молодшою за Любку. Знаючи про цілительський дар останньої, який передала їй тітка Мілька, навколїшках благав урятувати Гелю, котра металася в гарячці, та народженого сина. Н. Гуменюк акцентує увагу на внутрішній боротьбі героїні, яка втрачає не лише коханого, а й найближчу та найвідданішу їй істоту – вовчицю.

Таким чином, художньо моделюючи психологію особистості, Н. Гуменюк та Л. Таран виносять на перший план почуття, переживання, потаємні бажання чоловіків та жінок, роблячи їх «прозорими». Письменниці протиставляють психологію сильної жінки світосприйняттю інфантильного чоловіка, апелюючи до традиційних гендерних стереотипів та фемінних моделей з метою вмотивування поведінки героїв та використовуючи прийом ретроспективного заглиблення в минуле.

Список використаних джерел

1. Гуменюк Н. Коханий волоцюга: збірка оповідань // Надія Гуменюк; [передм. Г. Вдовиченко]. – Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 224 с.
2. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні / Оксана Кісь // Ї. – 2003. – № 27. – С. 1–21.
3. Котик І. Жахлива внутрішня наглядка та як її позбутися: [Електронний ресурс] / Ігор Котик // Рец. на кн.: Прозорі жінки / Л. Таран. – Чернівці: Букрек, 2015. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/44426>

4. Таран Л. Прозорі жінки / Людмила Таран. – Чернівці: Букрек, 2015. – 316 с.
5. Таран Л. «Бути самій собі ціллю»: Автобіографізм у творчості сучасних жінок-авторів / Людмила Таран // Українознавчий альманах. – 2011. – Вип. 6. – С. 157–162.
6. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: [монографія] / Софія Олегівна Філоненко. – К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф»», 2006. – 156 с.

Annotation

Goniuk O. V. The peculiarities of art modeling of the inner personal world in N. Humenyuk's story «Beloved begger» and L. Taran's «Clear women»

This article is devoted to studying particularity of art modeling of the inner personal world in N. Humenyuk's story «Beloved begger» and L. Taran's «Clear women». It was found out the means of discovering man and woman's psychology, particular qualities of creating character of a strong woman and an infantile man. It was discovered that writers, artistically creating in the inner world of characters appeal to gender stereotypes and traditional models of behavior.

It is emphasized such psychological means as inocharacteristic, psychological portrait, confessional monologies of characters figured out that metaphorical mental model of the main hero in «Clear women», communicative person, not closed, not misanthrope is a hotel with a glass partition between floors from the self titled story.

All heroes in N. Humenyuk's miscellany «Beloved begger» are experienced by love as a rule it is a fatal love. The common thing in creating the woman's personality by N. Humenyuk and L. Taran is standing in the forefront the image of a strong woman in opposition to a weak man and showing her inner world. Infantilism of Anatoliy in the story «Chernoloscheny Pot» is stressed by his searching love of a much older woman, relating together the model of relations «mother – son». N. Humenyuk showing the inner world of her characters, uses the retrospective method of diving in childhood where must be looked for the reasons of today's adult problems.

Thus, the inner world in N. Humenyuk and L. Taran's prose is deeply psychological. Their short stories are characterized by creating psychological situations, using the psychological portrait, inocharacteristics, inner speech, confessional monologies.

Key words: inner world, personality, art modeling, gender stereotypes, models of behavior, a strong woman, an infantile man, psychological portrait.

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

У статті розглянуто індивідуальність концепції світу в поезії В. Симоненка, його основні універсалиї, передусім центробіжні – Земля, Україна, специфіка їх художнього оприявлення в ракурсі естетики прекрасного та драматично-трагічного; визначено своєрідність художньої реалізації моделі світу на рівні емоційних рефлексій ліричного «Я» (інтимізація вираження національного начала в характеристиці світу Землі та України, опозиційність доміант художнього світосприйняття і світовідчуття автора).

Ключові слова: *концепція світу, шістдесятництво, Земля, Україна, емоція, рефлексія, ліричне «Я», опозиція, алегорія, метафора.*

В статье рассматривается индивидуальность концепции мира в поэзии В. Симоненко, основные его универсалии – Земля, Украина, своеобразие их художественного изображения в ракурсе эстетики прекрасного и драматически-трагического; определяется специфика художественной реализации поэтом модели мира на уровне эмоциональных рефлексий лирического «Я» (интимизация выражения национального начала, в характеристике мира Земли и Украины, оппозиционность доминант мировосприятия и мироощущения автора).

Ключевые слова: *концепция мира, шестидесятничество, Земля, Украина, эмоция, рефлексия, лирическое «Я», оппозиция, аллегория, метафора.*

2014–2016 роки позначені знаменними подіями в літературному (і не лише в літературному) житті нашої країни: 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка і 160-річчя від дня народження Івана Франка та 100-річчя від його смерті. У їхньому світлі по-новому сприймаються й постаті наступників, ними натхненними на відродження національного духу української літератури після чергового (повоєнного) його винищення сталіністами – шістдесятників ХХ століття, ювілеї яких теж припали на визначені вище роки. 2014 р. – 85-річчя від народження «двигуна руху шістдесятництва» (Б. Горинь), ідеолога дисидентства Івана Світличного, поета й літературознавця, 2015 р. – 85-ліття однієї з перших представниць «Руху опору у ХХ столітті в умовах одного із найжорстокіших тоталітарних режимів» [1, 146] – Ліни Костенко; 80-річчя від дня

народження Василя Симоненка, залюбленого в Кобзареву поезію, рядки якої спалахували перед ним «як блискавиці», у них відкривалися для нього *«Любов і ласка, ненависть і гнів»* («Шум полів (Над Кобзарем)») [7, 19]⁹.

В. Захарченко, процитувавши у своїй статті «Поет з горніх вершин» рядки з вірша В. Симоненка «47 рік», де йдеться про безправ'я селянина-колгоспника в СРСР, його нужденне життя в повоєнний період (*«жолуді” замість хліба і “шкапи” / Худі, немов колгоспні трудодні»*; *«Обличчя матерів налякані, / тривожні»*)¹⁰, слушно назвав поета «сином Шевченка!» Саме так – із знаком оклику [2, 3].

2016 р. – 80-річчя від дня народження Миколи Вінграновського й Івана Драча, який увінчав своє входження в літературу поемою-симфонією «Смерть Шевченка», у його поетичній галереї портретів і велетень Слова І. Франко. Творчість цих ювілярів-шістдесятників поєднує «Дух, що тіло рве до бою», той національний дух українця, у фокусі якого в їхній поезії утверджується власне «Я» Поета, душа якого тяжіє до волі, до протесту проти її гноблення і неволі народу. Поєднує всіх згаданих ювілярів почуття любові до рідної землі – України. У цьому контексті в їхній творчості презентовано насамперед концепцію світу, що засвідчено й поезією Василя Симоненка. На питанні самотності світовідчуття її автора, його поетичного вираження неодноразово акцентували свою увагу літературознавці як вітчизняні (від С. Крижанівського, Л. Новиченка до сучасних – Л. Тарнашинської, І. Дзюби та ін.), так і ті, хто вимушено опинився в еміграції (І. Кошелівець, Б. Кравців, І. Шанковський та ін.). Але ж поезія В. Симоненка за своєю внутрішньою нестандартністю (при, на перший погляд, традиційності форми художньої реалізації світу) таїть у собі глибокозмістовні асоціації, що й сьогодні потребують розгадки, а, отже, нового прочитання. І це стосується не лише заборонених чи спотворених свого часу цензурою поезій В. Симоненка. Це зумовило вибір теми статті – концепція світу – як центробіжної у творчості поета та мету її розгляду у фокусі авторського світосприйняття.

Образ світу в ліриці В. Симоненка певною мірою ідентичний його інтерпретації в поезії шістдесятників, зокрема за його скорельованістю на концепти Вічності і Часу, за їх концентрацією в системі тріади Земля – Сонце – Небо, за виокресленням його в просторі Всесвіту (макросвіт). Світ у поезії В. Симоненка «мільйонноокий», безмежний, йому немає «ні краю ні кінця» («Світ який – мереживо казкове!»). У його епіцентрі образ України, піднесений до рівня Землі, складової світу. До речі, В. Симоненко чи не найчастіше, порівняно з іншими шістдесятниками, іменує світ як Україна, безпосередньо повсякчас називаючи її державно-національне наймення. У художній презентації В. Симоненком універсалій Землі й України

⁹ У наступних виданнях творів В. Симоненка після 1966 р. підзаголовки «Над Кобзарем» знято [8, 55; 9, 45; 10, 48].

¹⁰ Деталі, дійсно, вражаючи і, головне, відповідають дійсності. Та чомусь у багатьох виданнях творів В. Симоненка 80-х – 90-х рр. ХХ ст. та й наступних вірша «47 рік» немає.

прикмети динамічності світу в ракурсі естетики як прекрасного, так і драматично-трагічного. Як прекрасне світ у його поезії постає в ореолі казки («Світ який, мереживо казкове!» [10, 92]; «Україно! Ти для мене диво!» [10, 124]; «Земля – мов казка, / Кращого сонця ніде нема» [10, 124]¹¹). Якщо в ліриці І. Драча, зокрема першої його збірки «Соняшник» (1962 р.), у характеристиці моделі світу визначальними є знаки Сонця, то в інтерпретації світу В. Симоненком акцентовано землецентричність. Ключовим у його дискурсі є образ землі, означеної епітетом «рідна», її уособленням переважно є образ України, представлений природними та історико-культурологічними реаліями (Тарасова гора, Дніпро, степ, Син Перуна Олег-владика, меч Святослава й мудрість Ярослава тощо), при актуалізації в ньому материнського начала. У поезії В. Симоненка образ Землі-України витворюється насамперед на почуттєвому рівні емоційних рефлексій ліричного «Я», за яким, безумовно, «Я» автора. Звідси й та надзвичайна чуттєвість характеристичних означень світу Землі-України (ніжна, тепла, рідна, ріднесенька, Вкраїнонько), через які реалізується її персоніфікований тип – «мати». Характеристика останнього інтимізується словами звернення – синонімами «nene», «мамо», що інтонаційно поглиблюють вираз пізнання найдорожчого в житті дитини і матері – любові. Асоціативно в них закодовано особливості сільської українськості, зорієнтованої на ментальність народу, в основі якої як доміанти її внутрішнього світу – потяг до краси, любов до природи, що й зумовлює гармонію людини і природи, повага до старших, ретельність у праці, любов до Вітчизни. Органічним у цьому контексті в поезії В. Симоненка є звернення до світу дитинства як своєрідного мікросвіту – землі, «Де стоять в обновах білих, в чистому вбранні / Рідні хати, білі хати з хмелем при вікні» [10, 208], утвердження простору героя в системі еквівалентів землі (рідне поле, нива моя, батьківська («Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок»); «замріяні завітчані сади» («Здається, світ не був таким ніколи»)).

Осягаючи поезію В. Симоненка більше як через двадцять років, Б. Олійник відзначив нерозривність людини і космосу в ній та самотність її художнього оприявлення: «Не відаю, свідомо чи несвідомо, але Василь Симоненко не кинувся в перегони в космічно-кібернетичній темі, а пішов у глиб, здавалось би, давно освоєних пластів. І поглянув на космос очима людини праці, від чого він, той космос, наблизився на відстань щодення...» [6, 95]. Підтвердженням такого наближення є актуалізація наведених вище концептів – нива, поле, сад і, додамо, «грудочка любимої землі», що стукотить у грудях ліричного «Я».

У вірші «Грудочка землі» опоетизація загального образу як чинника світу досягається завдяки розвитку мотиву пісні-настанови: «Поважати труд людський і ніт. / Шанувати Вітчизну <...> / Бо вона на цілий світ»

¹¹ Ці означення світу наявні у всіх залучених до аналізу в цій статті виданнях творів В. Симоненка.

[11, 62]. Образи грудочки землі й пісні як символічні рецепції світу України визначають діапазон емоційних станів людини в її параметрах (світло душі, наснага, любов). У такій моделі єдності Землі та Людини в поезії В. Симоненка втілено діалектику «світу в мені», в епіцентрі якого хронотопічні означення психологічного зрізу духовності ліричного «я» («замріяні», «заквітчані сади», хвилі Дніпра). Через внутрішнє сприйняття світу на рівні серця і душі, коли «Я» зливається із ним, вбираючи в себе його радощі і болі, а означення «моя» («Україно моя», «моя земле») є знаком не володарювання над ним, а безмежної любові у форматі найінтимнішого почуття між людьми – кохання («Я закоханий палко, без міри...» [10, 38]) виражено почуття любові, тривоги.

Особистісність ліричного «Я» розпросторюється у світі України: *«Я живу тобою і для тебе, / Вийшов з тебе, в тебе перейду, / Під твоїм високочолім небом / Гартував я душу молоду!»* («Земле рідна! Мозок мій світліє...» [10, 123]). Його душа зливається зі сферою духовності України, зумовлюючи емоційний рівень світосприйняття: *«Я твоїм ім'ям радію! / І сумую іменем твоїм / <...> Я твоїм ім'ям благословляю, / Проклинаю іменем твоїм / <...> з твоїм іменем вмираю / І в твоєму імені живу!»* («Україні» [10, 98]). Повтор експресивної за тональністю фрази у вірші «Україні» з її інтимізованим центром – «Я» – надає тексту внутрішньої сили вираження світоглядної домінанти автора – людина як особистість, основного екзистенціального програми шістдесятників. Утверджуючи самоцінність «Я» людини, В. Симоненко вводить її в межі світу та всесвіту, окреслюючи не лише «світ у мені», а й «я у світі» та «Я – світ» як рівнозначне «ми – світ». У вірші «Я...» («Він дивився на мене тупо...»), що був опублікований у збірці «Поезії» (1966 р.) у циклі «Листи з дороги», В. Симоненко у вимірі останніх заперечує прорадянське тлумачення співвіднесення «ми» і «я» як підкорення другого першому: *«У кожного Я є своє ім'я, / <...> Ми – не безліч всесвітів різних. / Ми – це народу одвічне лоно», в якому «мільйони “я”»* [7, 183]. З таких рефлексивних векторів дискурсу позиції «Я» – світ в поезії В. Симоненка й вибудовується парадигма Україна – мати в її міфологемному сенсі – Великої матері, Берегині роду й народу, що сакралізується у фокусі синівського почуття.

Відзначені аспекти моделювання світу в поезії В. Симоненка дають підстави для спростування погляду на поетику творчості В. Симоненка перших її поціновувачів як традиційної. З модерністичних позицій підходив В. Симоненко до зображення Землі-України в іпостасі жінки, концептуалізуючи ознаки тілесності. Так, у вірші «Чорні від страждання мої ночі» персоніфікований образ України (саме такий його зміст оприявнюється з розвитком алегоричного сюжету вірша) постає (скористаємося філософським трактуванням концепту Земля) у «дискурсі тілесності». У її характеристиці акцентовано деталі тіла (жіночого тіла), що на час написання цього твору було не надто популярним у нашій літературі («груді недоторкані», «соромливе лоно», «солодке грішне тіло» [10, 139]).

Тональність художньої реалізації таких відтінків образу Землі відбувається по висхідній до останньої строфи – пуанту, де й названо ключове слово – «мамо»:

*Стегна твої, брови і рамена,
Шия і вогонь тендітних рук –
Все в тобі прекрасне і священне,
Мамо моїх радощів і мук! [10, 132]*

Тілесні деталі характеристики Вітчизни у вірші «Чорні від страждання мої ночі» підкреслюють її соціально-антропологічну сутність. Згадка історичних реалій минулого («*Диких орд незлічені навали / Розтроцили пращури мої*») асоціативно прочитується як акт, здійснений в ім'я майбутнього життя Вітчизни. Такий їх зміст уточнюється в розгорнутій констатації місії Вітчизни-матері: народжувати «завтрашнє життя». Разом з тим реалії знищення силами «диких орд» вмотивовують емоційний стан ліричного героя, означений психологічно насиченими метафоричними образами – заявлені в назві вірша («страждання ночей»), і його мук у фіналі твору у зв'язку із проголошеним викликом тим, хто «оскверняє помислом гідким» матір-Вітчизну.

У контексті наведеної вище характеристики Вітчизни у вірші «Чорні від страждання мої ночі» актуалізовано роль опозиції любов/ненависть, добро/зло у виокресленні протилежного формату світу – світу неволі, що багатогранно презентовано в поезії В. Симоненка. У системі історико-соціологічних його координат знаки-екзистенціонали війни, тюрми, тоталітарної влади, домінантами в характеристиці яких є маркери крові та крику («ріки крові», «крик землі», «шинкують кров'ю війни», «кривава межа» у серці тощо). За викривальним пафосом, прозорістю змісту символіко-метафоричних образів модельованого світу неволі поезії В. Симоненка наближені до творів Д. Павличка, зокрема його циклу «Жест Нерона», та майбутніх дисидентів.

У вірші «Світ який – мереживо казкове!» світ постає у двох вимірах: щасливої казки і жорстокої дійсності. Афективно-екзальтовані, оксиморонні образи переорієнтовують оповідь з рівня поетизації на її зниження до мовленнєвого дискурсу викриття. Несумісність непокінчених означень у характеристиці світу («*Пристрасний, збурунений, німий! / Ніжний і ласкавий, і жорстокий*» [10, 51] (підкреслення моє – Н.З.)), як і у вірші «О земле з переораним чолом» («*Радосте безрадісна моя!*» [10, 106]), структурує катарсисну позицію в розвитку мотиву антинародного світу України як світу страждання. Відкрита опозиційність зображеного ідеологічним канонам радянської політики, зрозуміло, була помічена цензурою. У посмертному виданні книги вибраного В. Симоненка («Поезії» 1966 р.) оксиморонний образ «радосте безрадісна моя» у вірші «О земле з переораним чолом» було замінено публіцистичним штампом у стилі радянської епохи: «*Комуністична радосте моя!*» [7, 66].

За спогадами С. Крижанівського, автора післямови до збірки «Тиша і грім» (1962 р.), схожі втручання в рукописи поета, а то й вилучення з них, не були рідкістю. Як це сталося і з віршем «Може, так і треба неодмінно...», якого, на його думку, і було вилучено із збірки ще до її друкування. У його спогадах зацитовано останню строфу вірша: *«Вас як прапор підніма людина / В боротьбі за правду проти тьми. / Так, безсмертні, станьте на коліна / Перед нами, смертними людьми»* [5, 158]. До речі, цей вірш було опубліковано в збірці «Поезії» (1966 р.) без першої строфи, що, очевидно, була ключовою й давала С. Крижанівському підстави визначати вірш у творчості В. Симоненка як програмовий. Перша строфа цього вірша збережена за одним із варіантів рукопису В. Симоненка у виданні «Берег чекань» – *«Може, так і треба неодмінно, / Як робить давно вже звикли ми: / Падати слухняно на коліна / Перед геніальними людьми»* [8, 152] – явно спрямовувала увагу на постаті вождів пролетаріату, на мотив ідолопоклонства їм. За її відсутності такий зміст затушовувався, переадресовувався на «геніїв» не політичної сфери. Порушувався й тематично-пафосний зв'язок з другою строфою, що стала першою (*«Вихвалять. І славити, й кричати, / Роздувати фіміамів дим – / Геніїв між нами небагато, / То чому б не поклонялись їм!»* [7, 102]), останньої, ключової (щоправда, у дещо іншій редакції, порівняно з наведеною в спогадах С. Крижанівського) – *«Вас, як прапор, підніма людина / В боротьбі за правду проти тьми. / Генії! Безсмертні! На коліна / Станьте перед смертними людьми!»* [7, 103].

Стосовно наведеної вище заміни в тексті вірша «О земле з переораним чолом» у книзі «Поезії» на сьогодні маємо різні думки. У «Коментарі» в збірці «Берег чекань»¹² наголошено, що упорядник для друку обрав варіант із книги «Поезії», оскільки оригінал йому був невідомий. Щодо введення до його тексту плакатно-афористичної ідеологеми радянізму *«Комуністична радосте моя!»* І. Кошелівець допускає – втручання цензури [4, 237]. А. Ткаченко, порівнявши текст поезії «О земле з переораним чолом», наявний у виданні 1966 р., із рукописним варіантом¹³, відзначивши спотворення в ньому початку другої строфи (заміну рядків *«Вкраїнонько!*

¹² Перше видання книги В. Симоненка під назвою «Берег чекань» було здійснено в 1965 р. (вибір матеріалу та коментар І. Кошелівця), друге, доповнене, – у 1973 р. (Мюнхен, вид-во «Сучасність»). В Україні останнє було перевидане у 2001 р. (К.: Наук. думка). Це видання і взято до уваги в цій статті.

Існує думка, що під такою назвою у В. Симоненка не було рукописного варіанта, що заперечується повідомленням у «Літературній Україні» (14.12.1962): «У Держлітвидавві України вийшла збірка його (В. Симоненка – Н.З.) поезій «Тиша і грім» (1962 рік). Зараз поет підготував другу книжку – «Берег чекань». І. Кошелівець у «Коментарі» відзначає, що книга В. Симоненка Мюнхенського видання під такою назвою не ідентична за змістом оголошених «Літ. Україною»: у ній, крім заборонених творів поета, наявні й інші його поезії та прозові твори зі збірок, що були опубліковані в УРСР [4, 234].

¹³ Рукописний варіант цього вірша вперше був опублікований у книзі А. Ткаченка «Василь Симоненко. Нарис життя і творчості» (К.: Дніпро, 1990. – С. 105).

Розтерзана на шмаття / У смороді й тумані гнойовім. / Кричиш ти мені у мозок...» [цит. за: 12, 105] на – *«Вкраїнонько! Гуде твоє багаття, / Убогість корчиться і дотліває в нім. / Кричиш ти мені в мозок...»* [7, 66], інтерпретує його як факт *«перестраховальної підміни діалектики почуттів»*, вважаючи його наслідком *«або редакторського втручання, або навіть роботи горезвісного “цензора в собі”»* (Ліна Костенко) [12, 106]).

Імовірнішим усе ж видається перше припущення А. Ткаченка. Зрозуміло, що констатація *«Гуде твоє багаття...»*, у якому *«дотліває»* убогість, як і мовленнєва модель *«Любове грізна! Світла моя муко»* замість *«Любове світла! Чорна моя муко!»* та згадана ідеологічна сентенція *«Комуністична радосте моя!»* не відповідні рефлексивному світовідчуттю *«Я»* автора. Притаманна поезії В. Симоненка символіко-метафорична система таїть у собі код іншого змісту підтексту художньо реалізованої в ній концепції світу – не тієї, яку міфізувала влада. Чимало творів В. Симоненка засвідчують його безкомпромісність, що оприявнюється на рівні антитоталітарного дискурсу художнього трактування світу. Означення його як жорстокого, сповненого скорботою, поєднання непоєднуваного в ефектно-екзальтованому виокресленні рис світу Землі, врешті, підсилення їх змісту знаками оклику, скорельовують увагу на реальність. Як, наприклад, звернення *«О земле з переораним чолом, / З губами пересохлими від сміху!»* зорієнтовані на цілком можливе запитання: чому земля *«з переораним чолом»*? Чому її губи пересохли *«від сміху»*? Відповідь безпосередньо звучить у тексті поезії – у системі концептів драматично-трагічного змісту (кривда, зло, *«шматували»*, *«розтерзана на шмаття»*). У їх підтексті психологічно навантажена антитеза *«сміх крізь сльози»*, що підкреслює дисгармонійність світу. Невипадково, що вірш *«О земле з переораним чолом»* протягом багатьох років, навіть після повернення творчості В. Симоненка в літературний процес України не передруковувався.

У вірші *«І знову сам воюю проти себе –»* В. Симоненко висловлює своє кредо Поета: *«Мені дарма, плюю на остороги, / Топчу улесливості мох»*. *І в той же час, розуміючи реальність ідеологічного диктату, проголошує: «Мої чорти беруть мене на роги, / І щоб мені не збитися з дороги, / То треба дослухатися обох»* [10, 179]. На межі такої внутрішньої суперечності й визначено його вибір: *«говорити правду всім бульдогам»* [10, 231]. Це, очевидно, зумовило *«відсутність»* у його ставленні до своєї творчості *«самособіцензора»*, що, за словами Л. Тарнашинської, ішло *«від чесної вдачі, від невміння одягати маски й притлумлювати почуття, коли душу рвав біль за всіх покривджених...»* [11, 105].

Цей біль породжував у його поезії слова правди й гніву, силу говорити про Україну, як світ, *«сповнений страждань і мук»*, світ, у параметрах якого *«розстріляне кохання», «розстріляний народ»* [10, 107]¹⁴, називати

¹⁴ У словосполученні *«розстріляний народ»*, що є ключовим у вірші *«Одинока матір»*, у якому йдеться про матір, що стала вдовою в 17 років до одруження через *«розстріляне кохання»*, у збірці *«Поезії»* (1966 р.) епітет було вилучено.

винуватців такого її стану. У вірші «На цвинтарі розстріляних ілюзій»¹⁵ постає картина світу-цвинтаря, де в активній позиції образ «могил» (саме в множині), у яких «зариті» «розстріляні ілюзії», «мільярди вір», «мільярди щасть» та «розтерзані, зацьковані, убиті». Трагічний пафос градаційної характеристики такого світу зумовлює гнів ліричного «Я», вираження якого вибудовується на емоційних авторських рефлексіях: *«Душа горить. Палає лютий розум / І ненависть регоче на вітрах»* [10, 99]. Через часові виміри подій і прозрінь – теперішній (*«...На цвинтарі ілюзій / Уже немає місця для могил! / Уже народ – одна суцільна рана, / Уже від крові хижіє земля»*) і майбутній (*«І кожного катюгу і тирана / Уже чекає зсукана петля. / Ошукані, зацьковані, убиті / Підводяться і йдуть чинити суд»* [10, 99]) – чітко виокреслюється кут зору автора. Зміна назви цього вірша на – «Пророцтво 17-го року» у збірці «Поезії» (1966 р.), як і додаток у фіналі вірша двох у стилі робітничо-більшовицького гасла рядків (*«І встане правда і любов на світі, / І на сторожі правди стане труд»* [7, 60]), не пов'язаних за смыслом із попередньою тезою, скорельованою в майбутнє, не змогла переорієнтувати слово поета на інший об'єкт викриття – царизм.

В. Симоненко, дійсно, – майстер шифрування тексту. Але в підтексті його художніх образів-тропів, на яких вибудовуються й головні універсалії світу, за асоціацією прочитується як соціологічний, так і філософський та антропологічний їхній зміст, їх зорієнтованість на дійсність. Як, наприклад, у вірші «Спасибі [Я вклонюся землі...]» – жодної конкретної деталі, хіба що «дідівська садиба». Текст вірша формується на системі символічно-метафоричних означень, що спрямовують на зіставлення й порівняння із дійсністю. У вірші «Спасибі» репрезентовано два виміри світу Землі: тієї «дідівської садиби» як однієї із точок мікросвіту села й Землі, що позначена «тисячами доріг», щедрістю до людини. Саме цій, другій, «безмірно багатій мамі-землі», як охарактеризована вона ліричним героєм, адресовано подяку, що не кінчаються його стежі «дідівською садибою». Світ останньої, як і образи ланцюгів, «холодних, і безжальних», якими був «прикутий» до неї, асоціативно акцентують проблему безправ'я людини, передусім селянина-колгоспника, позбавленого за радянської влади навіть права на паспорт, на зміну місця проживання (якщо йдеться про переїзд до міста). Згадаймо, через пару років з'явиться й роман Олеса Гончара «Собор», у якому теж піднято цю проблему в зображенні долі сільської дівчини – Єльки.

У вірші «Спасибі» В. Симоненка модель неволі пов'язана з першим виміром землі, концептуальним у її структуруванні є образ меж. Констатує вихід із їх простору «Я» як одиниці, особистості («я сьогодні до тебе уже не прикутий»), автор переключає погляд на картину обмеженості світу людини, позиціонує в ній образи ярма, ланцюгів, ґрат, узагальнюючи їх у метонімічному образі вселюдської жорстокої тюрми: *«Це*

¹⁵ У Мюнхенському виданні книги «Берег чекань» І. Кошелівця, посилаючись на рукопис вірша, подає його без назви, за першим рядком – «Гранітніobelіски, як медузи...» [4, 147, 238].

вони мені руки в'язали і ноги, / це вони мою мрію тримали в тюрмі. / Ніби грати, вони обступають дорогу – / коридор у вселюдській жорстокій тюрмі» [10, 46]. Їй протиставлено образ Землі, яка *«напружила м'язи – і тріснули межі»*. Він постає уособленням життя, волі. Наявний у характеристиці Землі образ жита зберігає своє архетипічне значення – життя. У художній інтерпретації В. Симоненка образ Землі у вірші «Спасибі» – уособлення життя, волі людини. Він персоніфікований через порівняння з дівчам: деталі, виділені в його зображенні, зорієнтовують на світло, на щастя, на любов: *«У кісниках барвистих із райдуг веселих, з білим бантиком чистих замріяних хмар...»* [10, 46].

Безкомпромісність у зображенні світу сучасного чітко простежується у віршах В. Симоненка, що були заборонені в СРСР. У них без прикрас презентовано світ тюрми з репресивною політикою тоталітаризму («Брама», «Курдському братові»), антинародністю і догматизмом у ставленні до людини («Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті»). Правдиво представлено абсурдність світу тоталітаризму в літературній казці поета «Казка про Дурила», що теж була заборонена й вперше в Україні була опублікована в збірці «Лебеді материнства» (Дніпропетровськ: Пороги, 1989). Використавши фольклорний мотив мандрів героя в пошуках щастя, автор провів свого героя через незвичайний світ, але не позбавлений відомих читачеві реалій. На початку «Казки про Дурила» у картині світу його дитинства в контексті релігійно-фольклорних образів оприявнюються деталі голоду, безправ'я народу в його рідному краї. Розгортаючи таку інтерпретацію світу, автор витворює образ антираю, офарбленого кров'ю *«тих людей, що підло не визнали»* ідей *«наймудрішого»* ідола, який *«навчив убивати, навчив людям в вічі оману пускати»* [10, 257–258], та інших *«лисих»*, *«величаво мудрих вождів»* [10, 259]. «Рай» для обраних у казці В. Симоненка, спроектований на сферу соціальних суперечностей дійсності 60-х років, більше того – на недавнє минуле, яке ожило в пам'яті в період короткочасної відлиги. Постаті старшин раю, у яких *«ноги в крові»*, бо *«трішечки, зовсім помалу кого задушили, кого зарубали»*, ідола, образ *«річки із крові та трішечки сліз»* [10, 257] – знаки реальної доби. Гротескна картина антираю в «Казці про Дурила», дана в монологічній формі устами старшин «раю», що місцями переходить у полілог, у заповіті його засновника, сприймається як пародія на радянську країну з властивими їй монополізмом «окремих» на «мудрість», абсолютну правоту, гегемонізм, репресії.

Світ у поезії В. Симоненка сповнений контрастів. Його образ, передусім образ України, виокреслюється через аксіологічні опозиції. Неоднозначне й світовідчуття ліричного «Я»: він то захоплюється, то картає її за байдужість до своєї неволі. На цьому тлі актуалізовано опозицію любові / нелюбові: Україна – об'єкт любові ліричного героя: *«Я закоханий палко без міри»* [10, 38], – зізнається він в однойменному вірші. Та у вірші «В букварях ти народжена» проголошує: *«Україно! Тебе я терпіти не можу. / Я тебе ненавиджу чуттями всіма»*. Пояснивши, чим викликано це почуття (*«На*

обличчі <...> радість позначена, / На губах скам'яніли казенні слова»), ліричний герой визначає свою позицію: «Я люблю тебе іншу – коли ти бунтуєш» [10, 199]. Любов'ю просякнута слово В. Симоненка про Україну, бодем за її долю, гнівом проти її байдужості до свого становища – невідільності й до тих, хто її гнобить. Як же при цьому не згадати франківський мотив: «Я не люблю її з надмірної любові».

Список використаних джерел

1. Альтернатива барикад / «У майбутнього слух абсолютний» : бесіди Оксани Пахльовської із Ліною Костенко // Дзюба І. Є поети для епох / Іван Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – С. 98–203.
2. Захарченко В. Поет з горніх Шевченкових вершин. Шевченківські мотиви у творчості Василя Симоненка / В. Захарченко // Літературна Україна. – 2001. – 22 березня. – С. 3.
3. Кошелівець І. У хороший Шевченків слід ступаючи...: [Передмова] / І. Кошелівець // Симоненко В. Берег чекань. – Мюнхен : Сучасність, 1973. – Перевид. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 11–46.
4. Кошелівець І. Коментарі / І. Кошелівець // Симоненко В. Берег чекань. – Мюнхен : Сучасність, 1973. – Перевид. – К.: Наук. думка, 2001. – С. 233–244.
5. Крижанівський С. Рокована доля / Крижанівський С. Спогади // Вітчизна. – 1992. – № 2–3. – С. 157–160.
6. Олійник Б. Вітер часу не остудить... / Борис Олійник // Олійник Б. Криниці моралі та духовна посуха. – К. : Радян. письменник, 1990. – С. 30–98.
7. Симоненко В. Поезії / Василь Симоненко. – К.: Молодь, 1966. – 206 с.
8. Симоненко В. Берег чекань / Василь Симоненко. – Вид. 2, допов. – Мюнхен : Сучасність, 1973. – Перевид. – К. : Наук. думка, 2001. – 248 с.
9. Симоненко В. Тиша і грім. Поезії / Василь Симоненко. – Харків : Формат, 2007. – 252 с.
10. Симоненко В. Твори : [у 2 т.] / Василь Симоненко. – Т.1: Поезія. Проза. – Черкаси : Брама – Україна, 2004. – 422 с.
11. Тарнашинська Л. «Симоненко – ідея» / Л. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Сюжет доби: Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. – К. : Академперіодика, 2013. – С. 99–104.
12. Ткаченко А. Василь Симоненко. Нарис життя і творчості / Анатолій Ткаченко. – К. : Дніпро, 1990. – 312 с.

Annotation

Zavertaliuk N.I. Conception of the world in Vasyl Symonenko's poetry

The article deals with the investigation of world concept peculiarities presented in Vasyl Symonenko's poetry, its specific features as a sixtiner's lyrics. Poet's motivation by moral and ethical, national and cultural, historical and political reasons embodied in his creativity is researched. The analyses of Vasyl Symonenko's creativity gives the summarizing about the main universalities of the world take central place in the representation of some themes (Time, Infinity, Eternity, Earth, Sky and Heaven etc). At first, we mean the images of Ukraine and the world depicted in aspect of aesthetic of beautiful, dramatic and tragic worldview. The peculiarities of art realization of world model in Vasyl Symonenko's poetry (verses, fairy tales) are investigated. Vasyl Symonenko's poetic world is full of contrasts; its image is depicted with the axiological oppositions. The structure of ontological dichotomies (love / hate, tenderness / angry, beauty / cruelty; lyrical hero's self and the world: "Me in the world", "the world in me"), the intimation of expression of lyrical hero's reflections, imagological and metaphorical systems of depiction of hero's world-view (allegory, metaphor, art detail, personification, interjectional sentences) are researched. It is discovered that in the subtext of poet's tropes we can associatively read social, philosophical and anthropological meaning, their orientation to the reality. The world of Soviet Union represented as an absurd, totalitarian, antidemocratic, disharmonic and dogmatic; it is described with the artistic tools of grotesque and parody, outlined as a global prison, as a cemetery of humanistic illusions where human being has no elementary human rights.

Key words: *concept of the world, sixtiers, Earth, Ukraine, emotion, reflection, lyrical hero, opposition, allegory, metaphor.*

УДК 821.161.2.-3.09"1920/1930"

Л. М. Кулакевич (м. Дніпро)

«ЖИТТЯ ТА ДИВОВИЖНІ ПРИГОДИ КОЗАКА МИКОЛИ НА БЕЗЛЮДНОМУ ОСТРОВІ» ВАЛ. ЗЛОТОПОЛЬЦЯ ТА І. ФЕДІВА ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ІНВАРІАНТ РОБІНЗОНАДИ

Проаналізовано художню інтерпретацію поширеного у світовій літературі жанру робінзонади, проаналізовано особливості її реалізації на українському ґрунті. Основний зміст дослідження становить аналіз образу головного героя Миколи Наливайка, специфіки його моделювання, зорієнтованість авторів на поетику лицарського роману. Визначено, що в чоловічому просторі повісті відсутній любовний елемент, характерний для

рицарських і пригодницьких романів, жінка постає лише як мати, сестра; для героя Прекрасною Дамою є Україна. Розглянуто і наявні в повісті властиві пригодницькій літературі мотиви – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин, оборона від людодів, знаходження скарбів, своєрідність їх художнього розвитку.

Ключові слова: *пригодницький жанр, робінзонада, подорож, пригоди, інтерпретація, рицарський роман.*

Проанализировано художественную интерпретацию распространённого в мировой литературе жанра робинзонады, проанализированы особенности его реализации в украинской литературе. Основное содержание исследования составляет анализ образа главного героя Николая Наливайка, специфику его моделирования, ориентированность авторов на поэтику рыцарского романа. Определено, что в мужском пространстве повести отсутствует любовный элемент, неотъемлемый для рыцарских и приключенческих романов, женщина присутствует лишь как мать, сестра; для героя Прекрасной Дамой является Украина. Рассмотрены присутствующие в повести свойственные приключенческой литературе мотивы – побег из плена, борьба с неизвестным зверем, поедание экзотических растений, оборона от людоедов, нахождение сокровищ, своеобразие их художественного развития.

Ключевые слова: *приключенческий жанр, робинзонада, путешествие, приключение, интерпретация, рыцарский роман.*

У 20–30-і роки ХХ ст., коли українська культура функціонувала в загальноєвропейському контексті, фонд вітчизняної літератури поповнився новими сюжетами й образами, темами, мотивами. З іншого боку українська література цього періоду не втрачала зв'язку з гуманістичними традиціями літератури ХІХ ст., розвиваючись у руслі двох тенденцій. Одна з них передбачала опору на загальнодемократичні цінності, формування людської гідності, честі, внутрішньої свободи особистості. Інша втілювала прагнення до виховання національної свідомості, любові до рідної землі та мови, до свого народу, гордості за його героїчне минуле. Обидві проблемно-тематичні домінанти знайшли своє втілення в пригодницькій повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові», яка є першим репрезентантом жанру робінзонади в українській літературі.

Поняття «робінзонада» має тривалу історію наукового побутування. Воно досить поширене в мистецтві, тому цілком закономірно, що його зміст, як і багатьох інших понять, час від часу уточнюється й видозмінюється – це і жанр, і піджанр, і структура, і мотив. Так, сучасний літературознавець Ю. Попов тлумачить парадигму робінзонада з позицій міфоаналізу як

«традиційну сюжетну структуру», в основі якої лежить ситуація ізоляції людини (групи людей) на острові [8, 484]. На його думку, робінзонада як літературна структура є «одним з найдавніших архетипів людського буття»: «Мотив відокремленості людини (групи людей) від навколишнього світу наявний вже в бібл. переказах про Потоп та Іону, в ант. міфі про Філоктета та „Одіссеї” Гомера» [8, 484]. У широкому розумінні Ю. Попов детермінує робінзонаду як «різновид авантюрного роману» [8, 485]. Ю. Ковалів означає робінзонаду як «мотив існування ізольованої людини на острові» [7, 335], тобто розглядає як формально-змістовий компонент, що «мандрує» з одного твору в інший.

Найбільш поширеним є визначення робінзонади, запропоноване російським літературознавцем і мистецтвознавцем О. Анікстом, який розглядав її як «піджанр пригодницької літератури» про виживання одного або декількох героїв на незаселеному острові [1]. На наш погляд, саме це визначення робінзонади є найточнішим і дає змогу охопити всі мистецькі здобутки, у яких змальовано життя й пригоди «відособлених особистостей поза суспільством» (О. Анікст) [1] (не лише літератури, а й кіно, наприклад, «Залишитися в живих»).

До наукового обігу термін «робінзонада» ввійшов завдяки німецькому письменнику епохи рококо Йоганну Готфриду Шнабелю, який уперше використав його в передмові до своєї філософської утопії «Острів Фельзенбург» («Insel Felsenburg»), надрукованій у 1731 році. Утворений за аналогією до назв «Іліада», «Генріада», «Лузіада» термін виявився досить вдалим, адже давав можливість водночас наголосити на епічності твору та пригодницькій структурі останнього. Основою стало ім'я героя однойменного роману Д. Дефо «Робінзон Крузо»* (1719). Проте тема виживання людини на незаселеному острові не була художньою знахідкою Д. Дефо. Самотнє життя людини на дикому острові змалював ще у XII ст. араб Ібн Туфайль. Ще раніше про подорож на Місяць і життя людей серед неземних істот написав Лукіан Самосатський (120–180 рр. н. е.) у своїх фантастичних романах «Ікароменіпп або Захмарний політ» і «Правдива історія». Певною мірою сюди можна приєднати й останній твір У. Шекспіра, – його трагікомедію «Буря» (1610–1611 рр.).

Надзвичайна популярність роману Д. Дефо спричинила неймовірну кількість наслідувань і стала поштовхом до появи особливого типу оповіді про мандрівників, які опиняються наодинці з природними стихіями й змушені виживати без цивілізаційних вигід, що й дало підстави виокремити новий жанр авантюрно-пригодницької літератури – робінзонаду («Подорожі і пригоди Вільяма Бінгфільда», «Життя і пригоди Джона

*Повна назва роману: «Життя, незвичайні й дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорка, що прожив 28 років у повній самотності на незаселеному острові біля берегів Америки поблизу устя річки Ориноко, куди він потрапив унаслідок затонення корабля, під час якого весь екіпаж корабля, окрім нього, загинув, з викладом його несподіваного звільнення піратами; написані ним самим».

Даніеля» і «Морська подорож Петра Вількінса» Р. Пултока; роман «Дивна доля деяких мореплавців, особливо Альберта Юлія», перероблений і перевиданий Тіком та Еленшлегером; «Таємничий острів» Ж. Верна; «Новий Робінзон» І. Кампе; «Мауглі» Р. Кіплінга, «Тарзан» Е. Берроуза; «Олена-Робінзон» Гранстрема; «Кораловий острів» Р. Баллантайна; «Острів доктора Моро» Г. Веллза; «Володар мух» В. Голдинга; «Острів напередодні» У. Еко та ін.).

Популярність робінзонівського сюжету у світовій літературі Ю. Попов пояснює неабиякою його пластичністю, що дозволяє порушити у творах низку екзистенційних проблем: *«безперервна боротьба людини з природою, її приборкання та водночас єднання з нею», «відчуття власної самоцінності та власних можливостей людини, радість натхненної творчої праці»*, й основне – *«спроба створення кращого світу, ніж той, що був примусово чи навмисно покинутий, утопічна мрія про соціальний устрій, де немає місця гнобленню, вадам та злиденності»* [8, 485].

В українській літературі робінзонівську тему започатковано з тривалим запізненням, аж на початку ХХ ст., маючи майже двісті років свого побутування в Європі. Певною мірою це можна пояснити тим, що в українських реаліях складно було змодельювати схожу ситуацію (відсутність виходу до світового океану, відсутність далеких екзотичних колоній, до яких можна було б помандрувати в буденних справах, осілість як ментальна риса). Уперше жанр української робінзонади було репрезентовано пригодницькою повістю Вал. Злотополюця* та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові», виданою в 1946 році в Аусбургу. Офіційних даних про те, коли саме було написано повість, немає. Та, як вважає М. Слабошпицький, українська варіація класичного сюжету була ними створена у 20-х роках, коли Україна переживала складні часи й потребувала своїх героїв, *«які свідчили б про силу, розум, волю, наполегливість і винахідливість української нації»* [10, 220]. У своїй післямові до пригодницької повісті він стверджує, що остання народилася як реакція на німецький фейк роману Д. Дефо – «Новий Робінзон» Й. Г. Кампе (саме цей твір видавництво «Вернигора» доручило перекласти Петру Чорноморському – Ігорю Федіву). За версією М. Слабошпицького, патріотично налаштований І. Федів, перекладаючи твір, паралельно створює власний, такий, що буде корисний саме українському читачеві. Згодом до

*Вал. Злотополюць (1891 (?) – ?) – невідомий український письменник, один із засновників видавничого товариства «Вернигора» в 1916 році, учасник битви під Крутами. Доля письменника невідома. Невідоме навіть повне ім'я письменника (Валерій? Валентин?), а прізвище Злотополюць, очевидно, є псевдонімом, утвореним від назви містечка Златопіль. Місцем народження вважається Наддніпрянщина. Відомо також, що він навчався в київській гімназії.

(Петро Чорноморський) (1895–1962) – український громадський діяч, видавець родом із Коломиї. Активний учасник боротьби УНР з більшовицькими і білогвардійськими військами за державну незалежність України. Змушений був емігрувати.

нього приєднується і Вал. Злотополець, один з учасників славнозвісної й трагічної битви під Крутами. У своїх припущеннях щодо часу написання повісті автор післямови спирається на спогади самого І. Федіва: *«Та поволі в уяві почав зароджуватися новий – український робінзон. Робінзон, що міг захопити українських юнаків. Юнаків пробудженої української нації. І я, настільки зумів зробити це юнацьким, маловправним ще пером, старався влити в героя повісті українську душу, щоб вона своєю кришталюю чистотою і теплотою та лицарською шляхетністю промовляла до душі наших юнаків, ушляхетнювала і виховувала в любові до Бога, до Батьківщини, свого народу й кожної людини, гідної нашої пошани й любові»* (підкреслення наше – Л. К.) [цит. за: 10, 220]. Отож, хоч твір і виходить уперше у світ у 50-х ХХ ст., за часом створення він, імовірно, належить до 20–30-х рр., бо навряд чи І. Федів, уже маючи науковий ступінь доктора філософії, заснувавши в еміграції Український видавничий інститут [4, 196], створивши повість у 40–50-х рр., хай і іронічно, міг схарактеризувати її як результат *«юнацького, маловправного пера»*.

Повість «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» невелика за обсягом, має відносно просту композицію, містить усього одну сюжетну лінію з повільним у хронологічному порядку розвитком дії, не переобтяжену сюжетними лініями другорядних персонажів. Для твору характерна неісторичність походження персонажа. Письменники не акцентують увагу на конкретних історичних фактах – битвах, походах, не конкретизують час і місце, картини походів і битв розмиваються. Історичний фактаж приховано на маргінесі, він стає наче непотрібним, бо на перший план виведено людину.

Безперечно, автори повісті мали дві мети. Перша – це прославити мужність воїнів, які гинули на полі бою за рідну землю. Інша – презентувати ідею: коли йдеться про долю рідного краю, потрібно забути про власну славу, почесні, образу і зарозумілість заради спільної мети – захисту рідної землі від нашествия ворога.

Назва твору є описовою. З одного боку, це може бути даниною претекстам Д. Дефо і Й. Г. Кампе, а з іншого – зручним способом уникнути надмірної уваги цензури й водночас таким собі маркетинговим прийомом, аби привернути увагу максимальної кількості читачів, захопивши їх екзотичністю сюжету. Так, для зацікавлення читача в повісті використано мотиви, властиві пригодницькій літературі, – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин (картоплі, кукурудзи, цитрусових), оборона від племені людодів, знаходження скарбів на затонулому кораблі; представлена й освітня функція (читач дізнається, що картопля та кукурудза (пшінка), які українці традиційно сприймають як автохтонні культури, насправді походять з Америки). У повісті природу зображено в дусі романтизму – вона прекрасна й величава, але водночас грізна своїми стихіями.

Спираючись на текст повісті, можна скласти повну картину життя XVII ст., намалювати маршрут руху героя. Описи поєднуються за принципом нанизування. Починаючи писати повість, автори, безперечно, були ґрунтовно ознайомлені з українською народною творчістю, українською історією, тому історичне тло, опис народного побуту не виглядають штучними, а є органічною складовою. Глави, у яких ідеться про соціально-економічний стан України, боротьбу з татарами, а потім і поляками, за своєю простотою та природністю нагадують твори народного епосу (думи, історичні пісні). Народнопоетичність оповіді досягається шляхом використання типових епітетів («біле тіло козацьке», «думка за думкою гнались, як бистрі дніпрові хвилі», «буйний вітер», «зарідав, як мала дитина», «сивий, як голуб, дідусь», «ясне, веселе сонечко», «зелені сади», «пишні палаци», «бусурманські окови», «сорочки обов'язково білі», «очі карі», «личко біле», «брови чорні», «мученицька смерть» [5, 8–29]).

Україну в повісті зображено як знівечений, знищений поляками край: *«Всюди чув лиш одне: то тихе зітхання, то прокльони, то плач матерів, жінок і сестер. Там батька вбито, в того брата ляхи на палю посадили; там ціле село спалили й вирізали людей упень, там церкву жида зачинили; цього, як коня ксьондз до таратайки запрягав; в оцьому селю орють людьми, неначе худобою. Немов саме велике пекло розкрилося в широкій, веселій колись Україні»* [5, 7]. Загальний емоційно-психологічний стан населення підкреслено колористичними ознаками, серед яких домінують чорний колір і кров («чорне гайвороння», «чорна прірва», «чорна ніч», «чорний мур», «чорна безодня», «чорне склепіння льоху», «калюжі крові», «закривавлені немовлята», «все облите кров'ю», діти і жінки – «живі трупи», «купи трупів» [5, 8–24]), що зумовлюють трагічний пафос оповіді.

У повісті немає деталей, що презентували б зовнішній вигляд головного героя, натомість в авторській характеристиці Микола Наливайко постає як фізично довершений чоловік. Очевидно, автори свідомо уникають конкретизації зовнішності героя, аби реалізувати свій задум – утілити в його образі українського робінзона. Моделюючи образ Миколи Наливайка, автори повісті спираються на поетику лицарського роману: герой – ходячий кодекс лицарських чеснот. Наділяючи Наливайка позитивними рисами, письменники роблять акцент на його внутрішніх якостях – освічений, енергійний, мужній, хоробрий, стійкий, винахідливий, відданий Батьківщині. Герой – уособлення гордої, сильної духом, національно свідомої особистості, готової пожертвувати своїм життям заради високої мети. Як і середньовічні лицарі, він захищає слабких і знедолених в Україні, обороняючи її від внутрішніх і зовнішніх ворогів, визволяє поневолених українців із татарського полону. У своїх діях герой керується козацькою етикою і християнською мораллю, що було обов'язковим для справжнього лицаря: не полишає в біді товаришів, мужньо й гідно переносить неволю, не намагається привласнити гроші з потонулого корабля, ставиться до врятованого туземця з повагою та розумінням, не перетворює його на раба.

Такими рисами український робінзон виразно відрізняється від своїх англійського і німецького прототипів – англійського та німецького.

Робінзон Д. Дефо є типовим авантюристом, який свідомо прагне пригод і швидкого збагачення. Він холоднокрівно продає в рабство відданого йому хлопчика Ксурі, залишає напризволяще в горах пораненого провідника. З одного боку він як добродійний християнин не розлучається на острові з Біблією, та з іншого, як тільки з'являється можливість, стає експлуататором: першого ж туземця, що приєднується до нього на острові, він робить своїм рабом. Будучи сам, м'яко кажучи, не зовсім порядною людиною, герой не плаче ілюзій щодо порядності інших, тому ночами ретельно зачиняє двері від відданого йому П'ятниці.

У повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва Микола Наливайко – не самотня, відірвана від суспільства людина. Його образ – це мікрокосм, у якому сфокусовано макрокосм українського народу. Він здатний відтворити його в іншому світі. Подорожування героя є принциповим моментом, адже переміщення в просторі дає змогу продемонструвати всі його якості: він і воїн, і ремісник, і хлібороб, і державотворець. Перебуваючи на острові, герой облаштовує власний побут відповідно до українських традицій – одомашнює лам, розводить городину, садовину, налагоджує гончарну справу, ковальство. На відміну від Робінзона Д. Дефо, який був забезпечений майже всім необхідним, навіть подушками, Миколі Наливайку не вдається застатися речами й інструментами з уламків корабля; йому доводиться робити все самому. Аби вижити на острові, Микола бореться з різноманітними перешкодами, виявляє себе винахідливою людиною, здатною не лише воювати, але й влаштувати собі матеріальний добробут власним розумом і руками, здатною прожити власною працею.

Як зазначає Ю. Карпенко, «письменник підбирає або конструює не тільки особисті імена, а й усі компоненти ономастичного простору твору. Ім'я в художньому творі може сказати більше, ніж задумав письменник» [6, 36]. Антропоцентричні заголовки були дуже поширені в епоху Романтизму, бо давали можливість акцентувати на основному об'єкті зображення – людині. В імені героя автори komponують два знакових для України імені – Микола Наливайко. Ім'я Микола було досить поширеним в Україні, бо українці вірили, якщо дитину назвати на честь святого, то останній буде її захищати. А Микола Чудотворець (Угодник) був найбільш шанованим серед українців, адже саме його вважають заступником людей від усіх нещасть, допомагає людині не втрачати сили духу [2, 375]. Про беззаперечну авторитетність святого Миколая серед українців зауважено, хоч і іронічно, у славетній повісті О. Довженка «Зачарована Десна»: *«Не вдаючись глибоко в історичний аналіз деяких культурних пережитків, слід сказати, що у нас на Вкраїні прості люди в бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у матір божу і святих – Миколая-угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати*

безпосередньо. Прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, повсякденні свої інтереси вважали по скромності не достойними божественного втручання. Тому з молитвами звертались до дрібніших інстанцій, до того ж Миколая, Петра та інших» [3, 14].

Про родовий зв'язок Миколи із Северином Наливайком зауважено у вступі повісті: *«Дядька твого Северина спекли ляхи в мідному бику»* [5, 11]. Северин Наливайко – український військовий діяч, козацький отаман, гетьман Війська Запорозького, керівник антишляхетського повстання 1594–1596 рр. у Речі Посполитій. Отже, герой пригодницької повісті Вал. Злотополяця та І. Федіва як ідеальний середньовічний рицар має аристократичне походження, є аристократом по духу, що зумовлює його освіченість, моральність, релігійність, шляхетність, самовідданість, мужність. Окрім військової доблесті, героя наділено й іншими достоїнствами: він уміє поводитися у світському товаристві, підтримувати бесіду, вишуканий у спілкуванні, особливо з дамами. Навіть на безлюдному острові він стежить за своїм зовнішнім виглядом, аби в суботу сорочка була білою (випраною). Аристократизм Миколи як іманентну, а не набуту внутрішню сутність відзначає і його танджерський господар: *«Ввічливий та стриманий, він (Микола – Л. К.) ніколи не виявляв невільницького пригноблення. Навпаки, почуття самопожертви було для бранця джерелом самоповаги, що незримим ореолом оповивала його постать. У рухах і поведінці він видавався здетронізованим королем»* (підкреслення наше – Л. К.) [5, 41]. У повісті відтворено духовну місію справжнього аристократа: не розкошувати за рахунок праці інших, а працювати разом з ними, долучати їх до культури.

Проте, якщо герої середньовічних рицарських романів, європейських пригодницьких романів були байдужі до свого національного минулого, до долі власного народу, здійснювали зазвичай свої подвиги на честь своєї дами, аби захистити свою честь чи честь свого роду або й просто заради особистої слави, то герой Вал. Злотополяця та І. Федіва всю свою енергію спрямовує на захист українського народу й становлення України як європейської держави, що зближує його з героями українського героїчного епосу. Кожен середньовічний рицар повинен був обрати собі благородну даму, звеличувати її, вершити ратні подвиги на її честь, брати участь у турнірах. У чоловічому просторі повісті Вал. Злотополяця та І. Федіва повністю відсутній любовно-еротичний елемент, що був невід'ємною складовою рицарських і пригодницьких романів, жінка як інша стаття присутня лише як мати або сестра. Для Миколи Наливайка Прекрасною Дамою є Україна. Те, що Україна заміняє йому реальну жінку, виражено опосередковано. Поруч із народнопоетичними звертаннями (*«Україно-нене! Невже ж я тебе побачу?»* [5, 131]), у повісті використано епітети, означення, що зазвичай вживаються стосовно коханої жінки, які в повісті адресовано устами героя Україні: думав про *«таку далеку й солодку Вкраїну»* [5, 79]; оповідав про *«любу Вкраїну, про її пишну красу»* [5, 132]; *«його любовна туга горіла тепер*

рівним вогнем, немов лампада нерукотворна перед образом розп'ятої Матері-Вкраїни» (підкреслення наше – Л. К.) [5, 162]. Саме їй Микола відданий і душею, і тілом, тому навіть у моменти глибокої депресії та зневіри відкидає самогубство, адже його життя належить не йому, а Україні. Вважаємо, що на інтерпретації Миколи Наливайка в художньому творі українських авторів певною мірою позначилася специфіка поетики революційної романтики, згідно з якою у час, коли всі мали будувати державу, любов та сімейне життя відходили на другий план.

У роздумах про причини відсутності української держави герой української робінзонади доходить висновку: усе через те, що *«за жінок брали чужинок із ворожого народу»* [5, 130]. Шлюб із чужинкою Микола Наливайко розглядає як зраду Вітчизні, тому без вагань відкидає пропозицію багатій мусульманки одружитися з нею. Така інтерпретація вчинку героя в художній його реалізації має історичну й духовну основу. З погляду національної самосвідомості, дитині, народженій у міжнаціональному шлюбі, рано чи пізно доведеться обирати якусь одну націю. І досвід багатьох віків свідчить, що зазвичай цей вибір відбувається на користь національності з більш високим соціальним, культурним чи етнічним статусом. Підтвердженням цьому є трагічний досвід української історії, найяскравіше презентований долею аристократичного роду Вишневецьких, чоловіки якого традиційно одружувалися з іноземками: Дмитро Байда Вишневецький був одним з організаторів козацтва й засновників Запорозької Січі, а Єремія Вишневецький – придушувачем козацько-селянського повстання. Українська нація без власної державності, у стані упослідженості завжди програвала російському батьку чи польській матері. Проблема згубності для українського народу міжнаціональних шлюбів ще раніше осмислював у своїй творчості Т. Шевченко. За його поетичною версією, Іван Гонти (поема «Гайдамаки») вбиває власних синів через те, що їх матір'ю була полька-католичка, хоч багато хто з істориків стверджує, що такого насправді не було. Очевидно, Т. Шевченко свідомо моделює таку ситуацію: йому важливо донести до читача думку про те, що сини Гонти не підтримають батька в боротьбі за українську державність, адже почуватимуться частиною іншої, ворожої нації й захищатимуть іншу релігію.

З розвитком мотиву подорожі (хоч і проти власної волі героя) в повісті Вал. Злотополя та І. Федіва пов'язано реалізацію проблеми місця України серед інших держав світу. Зображуючи поневіряння світами Миколи Наливайка в неволі, автори акцентують на тому, що герой з боєм усвідомлює: ніхто не знає про Україну як державу. І хоч у Західній Європі, Північній Африці знають про козаків, але ідентифікують їх не як українську націю, а як військове об'єднання, що гідно стримує навали татарських орд. І лише завдяки політичним і військовим здобуткам Богдана Хмельницького Україна змогла заявити про себе як серйозного гравця на світовій політичній арені.

Вал. Злотополец та І. Федів, розгортаючи сюжетну лінію Миколи, послідовно підводять до думки про те, що усвідомлення людиною себе як частини великого цілого – народу впливає на її життєву позицію і вчинки: *«Відтоді, як він (Микола – Л. К.) довідався, що Вкраїна стала самостійною державою, світогляд запорожця цілком змінився»* [5, 166]. Якщо спочатку Микола поведився як людина, змушена задля виживання співіснувати з туземцем, то, прочитавши в англійських газетах статті про події на Україні, він вже позиціонує себе як громадянин держави: оголошує свій острів українською колонією, вивішує жовто-блакитний прапор і навіть створює Урочисту обітницю колоністів о. Нової України, що за своїми засадами є хоч і примітивною, та все ж конституцією (визначено державну мову, вихідні дні, кару за сепаратизм і зраду тощо). У повісті запропоновано і шлях вирішення проблеми неоднорідності населення України. Микола Наливайко знає декілька мов, що дає йому змогу порозумітися з різними людьми, однак усі, хто опиняється на острові (тубільці, іспанці), поступово вивчають українську мову як таку, що дає можливість спілкуватися з господарем острова, отримувати від нього нові знання про світ, речі побуту та їх використання.

Вал. Злотополец та І. Федів, перебуваючи у вирі політичних і суспільних зрушень в Україні (проголошення автономії України (10 червня 1917 р.), утворення Української Народної Республіки на чолі із Центральною Радою (9 (22) січня – 29 квітня 1918 р.), потім – Української Держави у формі Гетьманату П. Скоропадського, державний військовий переворот (путч) на чолі з Директорією (14 грудня 1918 р. – 14 листопада 1920 р.)), напевне, усвідомлювали, що класичний сюжет про пригоди героя в екзотичних місцях буде яскравою приманкою для читачів і дасть можливість якщо не виховати національно свідомих громадян, то принаймні привернути їхню увагу до екзистенційних проблем буття українського народу. І хоч автори обирають історичним тлом добу Хмельниччини (XVII ст.), проблеми, порушені в повісті, не лише не втратили своєї актуальності, а навпаки, ще більше загострилися на початку XX ст. – невиписаність власної історії, неусвідомлення власної національності, а звідси – роз'єднаність і відсутність державності. Адже вже не секрет, крах української державності у 20-х рр. XX ст. значною мірою був наслідком національної неусвідомленості українців, їхньої незгуртованості.

Очевидно, письменники не випадково обирають хронотопічний вимір зображених подій: період Хмельниччини, коли Україна здобула незалежність, але, уклавши союз із Росією, вона поступово перетворилася на колонію. У творі явно відчувається схожість ситуації середини XVII і початку XX ст., коли Україна знову постала перед вибором. Автори повісті, зображуючи події минулого, утверджують тезу, якщо українці зроблять вибір на користь Росії, то Україна не буде вільною, і на доказ цього згадано Берестейську угоду. Заперечуючи можливий союз із Радянською Росією, Вал. Злотополец та І. Федів спираються на глибинний історичний досвід. У повісті російський народ постає як дика сила, некультурний натовп, де

навіть сам цар неписьменний, а його урядовці і міністри – грабіжники, бо за все вимагають хабара. Аби зберегти об'єктивність такої негативної характеристики московитів автори повісті передоручають оповідь про неї представникам інших народів: *«Англієць багато оповідав Миколі про нового спільника України: про нечувану московську неохайність, нечемність, брудну розпусну лайку та повнісінькі хати тарганів. Сумлінного європейця вразили також і вдача тамтешнього народу: москвин, не вагаючись, дає безліч обіцянок, але, як справжній дикун, ніколи не додержує слова»* [5, 195].

Порівняно з романом Д. Дефо, де герой, опинившись нарешті дома, щасливо доживає до старості, у повісті Вал. Злотополюця та І. Федіва фінал щасливо / нещасливий: гідно витримавши тяжкі випробування, Микола Наливайко повертається в Україну, де вже не застає батька й матір живими. Він приєднується до війська Б. Хмельницького і гине в розквіті сил у битві під Конотопом. Але помирає він щасливим, з усмішкою на вустах. Такий кінець повісті зумовлено свідомими авторськими настановами, прагненням створити національно-патріотичний твір і донести до читача думку про те, що «перемог без жертв не буває» [10, 222]. Образ Миколи Наливайка, як і образи класичних пригодницьких героїв, є романтичним, однак український романтичний герой відрізняється від героїв зарубіжних творів. Цілком слушною видається думка Т. Бовсунівської про те, що український романтичний герой, на відміну від західноєвропейського – байронівського типу, *«не вирішує проблеми добра і зла на космополітичному рівні, а лише у площині національного життя»* [9, 9].

Найбільша цінність твору українських авторів полягає в розкритті ідеї патріотизму, в ідеалізації козацтва як борців за віру й честь, «народності героїв». Образ Миколи Наливайка постає уособленням лицаря-носія української національної ідеї та героїчного духу народу, його могутніх сил, вільнолюбного характеру людини, сповненої патріотизму і почуття воїнської честі. У його зображенні актуалізовано риси української народної поетики: герой явно ідеалізований, його вчинки, як і в будь-якій героїчній поемі, гіперболізовано, але при цьому герой не відірваний від дійсності, його життєво важлива мета – звільнення України і захист християнської релігії.

Список використаних джерел

1. Аникст А. Робинзонада / А. Аникст // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т., Сов. энцикл., 1935. – Т. 9. – Стб. 718–723.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна / О. Довженко. – Х. : Фоліо, 2011. – 604 с.

4. Життєпис д-ра Ігора Федіва, редактора перевидання книги історії УСС-ів 1955 р. // Українські Січові Стрільці [Електронний ресурс]. – С. 193–197. – Режим доступу : <http://halychyna.ca/USSTOC/USSTOC.htm>
5. Злотополець Вал. Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові: пригодницька повість / Вал. Злотополець, І. Федів; [за ред. М. Славинського, худ. В. Харченко]. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 224 с.
6. Карпенко Ю. Имя собственное в художественной литературе / Ю. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
8. Попов Ю. Робінзонада / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [керівник проекту А. Волков]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 484–486.
9. Світло українського романтизму: інтерв'ю з доктором філологічних наук, професором Т. В. Бовсунівською // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2002. – №2. – С. 8–9.
10. Слабошпицький М. Одиссея Миколи Наливайка / М. Слабошпицький // Злотополець Вал. Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові: пригодницька повість / Вал. Злотополець, І. Федів; [за ред. М. Славинського, худ. В. Харченко]. – К. : Ярославів Вал, 2007. – С. 214–222.

Annotation

Kulakevych L.M., «The Life and Strange Surprising Adventures of Cossack Mykhola, Who Lived all Alone in an Un-inhabited Island» by V. Zlotopoletz and I. Fediv as a National Invariant of Robinsonade

In 1920s – 1930s Ukrainian culture acted in pan-european context, so its literary fund was enriched by new plots, images, characters, subjects and motives. The adventure story by I. Fediv and V. Zlotopoletz «The Life and Strange Surprising Adventures of Cossack Mykhola, Who Lived all Alone in an Un-inhabited Island» is the first Robinsonade genre representative in Ukrainian literature. The article deals with analysis and art interpretation of national peculiarities in popular Robinsonade genre in Ukrainian literature.

The subject matter of the research is analysis of central character. Modeling the character of Mykola Nalywaykho authors made use of the tale of chivalry poetic style. In his actions Ukrainian Robinson governs by Cossack ethics and Christian morality. There is a specific distinction from English and German Robinsons. They are just adventures who aimed consciously at extraordinary adventures and get-rich-quick scheme. It is also important to know that the central character's traveling is a matter of principal, because movement enables to demonstrate all his marked characteristics/ He is a warrior, craftsman, grain-grower and founding father (state founder).

In the story was used the motives that are inherent in adventure literature to intrigue the readers such as an escape from captivity, fighting with unknown beast, eating exotic plants, defense against cannibal tribe, finding the treasures on the sunken ship. There is also an educational function.

There is no one portrait features of the central character in the story. But the authors skillfully brought the readers to believe that Mykola Nalywaykho is a person of physical perfectness. It is possible that authors avoid defining concretely the look of the central character meaningly. Perhaps they wanted every reader to imagine what it is like to be in Ukrainian Robinson's place.

In male space of adventure story by I. Fediv and V. Zlotopoletz fondly-erotic element – the integral part of the adventure stories and tales of chivalry - is entirely absent. A woman as another gender is present as mother or sister. Ukraine – that is the Fair Lady to Mykola Nalywaykho. But it is expressed indirectly.

In the adventure story were opened such problems as a lack of Ukrainian polity, a banefulness of multinational marriage for Ukrainian nation, a place of Ukraine among other counties. When a person is conscious of self as a part of nation it is affect his acts and attitude – this is the mane conclusion of the story that authors led to.

The main character was delineated influenced by Ukrainian national poetics. He is idealized; his acts are hyperbolized as in any epic poem. But all his actions don't break away from reality, they caused by practical and important reasons such as national liberation and faith protection.

Key words: *adventure genre, Robinsonade, travelling, adventures, interpretation, tale of chivalry.*

УДК 821.161.2–32.09

С. В. Полякова (м. Дніпро)

ОБРАЗ УКРАЇНЦЯ В РОМАНІСТИЦІ БОРИСА ХАРЧУКА

У статті досліджено неоднозначний у ціннісній перспективі образ українця в романах Б. Харчука («Волинь», «Майдан», «Хліб насущний»), вираження в них екзистенційного стану українця радянської доби, деформації в її вимірі моралізаторських устоїв та знецінення моральних традицій, характер мотивації вчинків героїв.

Ключові слова: *образ, образ українця, мораль, моральні традиції, мотивація, наратив, роман.*

В статье изучается неоднозначный в оценочной перспективе образ украинца в романах Бориса Харчука («Волинь», «Майдан», «Хлеб насущный»), проявления в них экзистенционального положения украинца в советский период, деформации в его критериях моральных устоев

и обесценивание моральных традиций, характер мотивации поступков героев.

Ключевые слова: образ, образ украинца, мораль, моральные традиции, мотивация, нарратив, роман.

Інтеграція естетичних та інтелектуальних цінностей на межі тисячоліть якісно переконструює вітчизняну культуру й спонукає до перегляду критеріїв, переоцінки явищ універсального культурного досвіду. Зрозуміло, що не все, написане у 20–80-ті роки ХХ століття, витримує випробовування часом, тому одним з аспектів літературознавчої науки сьогодення постає проблема реінтерпретації творчості письменників означуваного періоду. Це стосується й сучасного сприйняття романів Б. Харчука, зокрема й реалізації в них образу українця.

Як підкреслював 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»* [5, 3]. Гуманістична ідея романів Б. Харчука пов'язана з естетикою шістдесятників, які реабілітували в українській літературі й культурі людську особистість, її самобутність і неповторність. Такий новий підхід до осмислення людини значною мірою суперечив ідеям літератури соцреалізму, що акцентувала передусім невіддільність героя від колективу.

На важливість зображення в художньому творі для письменників-шістдесятників не стільки дій, вчинків героя, скільки вираження переживання цих вчинків, його досвіду пізнання світу та власної суб'єктивності звернула увагу і Р. Харчук: *«Авторів цікавлять не так глобальні проблеми, не дух історії, не маси, а найменший фрагмент екзистенції – особа»* [11, 11]. У наративній структурі його романів також відсутнє масштабне відтворення складних соціальних і політичних процесів у їх кульмінаційних виявах. Він переважно акцентує увагу на зображенні життя сім'ї, її близьких родичів та знайомих. Оповідь у тетралогії «Волинь», романах «Майдан», «Хліб насущний» немов рухається двома відносно самостійними сюжетними лініями. Одна з них – подієва, що подана з погляду автора, у центрі її – конфлікти між родичами й односельцями. Інша – художнє відтворення думок і переживань персонажів.

Люди з давніх часів, спілкуючись між собою, помічали характерні риси своїх сусідів і давали їм певну характеристику. Так само кожен народ здавна відрізняв себе від інших народів. На думку М. Костомарова, *«будь-який народ має в собі щось визначене, те, що стосується більш-менш кожної з особистостей, котрі належать народові. Це народний характер, по якому ціла маса може розглядатися як одна людина. <...> Будь-який народ, якщо його розглядати як єдину особистість, має свій ідеал, до якого прагне. <...> Для осягнення характеру слід вчиняти так, як з людиною, котру бажаєш*

вивчити: потрібно шукати таких джерел, у яких би народ виказав себе несвідомо. До таких джерел належить література» [3, 47].

З таких позицій відтворено соціальний і психологічний тип українця, який постає у творах письменників-класиків. У поемі «Енеїда» І. Котляревського – він сфокусований в образах невтомних теслярів, кожум'як, римарів, шевців, бондарів: вони надзвичайно міцні статурою, легко переносять спеку і холод, голод і спрагу, невтомні та спритні, мужні, сміливі, доблесні на війні, але передусім волелюбні. Притаманність таких рис українському народові засвідчив і француз Г. Л. де Боплан, який, пізнаючи Україну, відзначав, що українці (козаки) *«взагалі розуміються на всіх ремеслах, хоч одні бувають більш вдатними, ніж інші, у тих чи інших заняттях; трапляються й такі, чий знання порівняно із загалом ширші. Одне слово, усі вони зосереджуються лише на корисному й необхідному, головним чином на тому, що пов'язане з сільським життям. <...> Окрім одягу, у них немає нічого простацького. Вони дотепні, кмітливі, винахідливі і щедрі, не прагнуть до великого багатства, але надзвичайно кохаються у своїй свободі, без якої не уявляють життя: саме через це вони такі схильні до бунтів та повстань, як тільки відчують утиски» [1, 149].* Ще до нього про волелюбність і свавільність українців писав арабський літописець Ібн-Якуб: *«Слов'яне нарід відважний і воєвничий, і ніхто-б не дорівняв їм в силі, як би не розрізнення їх численних відокремлених племен. Тут давала себе знати причина і zarazом результат слабости їх політичної організації, їх неохота до послууху якій-небудь власті і підпорядкування всякого авторитету голосови загального віча» [8, 53–54].*

Риси характеру українця-степовика художньо відображені у творах багатьох українських письменників, зокрема Б. Грінченка (дилогія «Під тихими вербами»), М. Коцюбинського («Fata morgana», «Дорогою ціною»), Марка Вовчка («Козачка», «Інститутка» та ін.). У новелах В. Стефаника маємо соціально-психологічний портрет покутян («Кленові листки», «Камінний хрест», «Майстер», «Новина»), у Марка Черемшини – гуцулів («Село потерпає», «Чічка», «Карби», «Грушка», «Туга»), у І. Франка – бойків («Ріпник», «Навернений грішник», «Сам собі винен», «Яць Залепуга», «Перехресні стежки», «Борислав сміється»). Українці ХІХ – початку ХХ ст. в основній своїй масі постають у зазначених творах глибоко релігійними, працьовитими, талановитими, але порівняно з українцями козацької доби, інертними, не здатними відстояти власні права. Лише деякі з них можуть прийняти кардинальне рішення, аби змінити своє життя (В. Стефаник «Камінний хрест»), і навіть убити («Під тихими вербами» Б. Грінченка; «Fata morgana» М. Коцюбинського; «Новина» В. Стефаника). Можливо, твори вищеназваних письменників і дали підстави сучасним дослідникам Б. Глозову та О. Матюхіній стверджувати, що психологічний стереотип українця в минулому – *«це неквапливий, сумовитий чоловік, схильний до пісенної меланхолії, працьовитий і покірний долі» [2, 86].*

У творах українських письменників радянського періоду, зокрема М. Стельмаха («Хліб і сіль», «Чотири броди»), О. Довженка («Зачарована Десна»), О. Гончара («Прапорonoсці», «Тронка») маємо опоетизований образ українця, який, незважаючи на властиві часові соціально-економічні умови, залишається простим і щирим, гостинним і працьовитим, поважає предків і відповідно виховує своїх дітей, захищає Вітчизну. Їхнім героям-селянам безпосередньо відкривається сенс існування в злагоді з природою і землею. Такий образ українця, на нашу думку, зумовлений прагненням письменників актуалізувати морально-етичну реалізацію, морально-етичні орієнтири, що протистояли в політиці радянської держави тотальній денаціоналізації та моральній деградації.

Домінантою тексту епічної прози Б. Харчука є психологічний тип українця, який прагне вкорінитися на землі і в родині, що оприявнюється насамперед у вираженні намагання героя заснувати свій хутір («...*всяке із села старалося вибратися на хутір, чи гналося за море в чужі землі*» [9, 6]). Образи героїв-більшовиків Антона Чорнобая, Йосипа Волянюка й Петра Котова, Олександра й Миколи Туріїв у їх опозиції до селянського середовища в романах письменника радянської епохи, значною мірою зумовлені вимогами пануючих ідеології та методу соцреалізму.

Як зауважує Є. Маланюк, хутір є основою українського буття: *«Так, хутір – це основа й форма. Хуторянин – зовсім не образлива назва, а фактор національної культури з плюсами й мінусами, котрому треба бути Українцем, – без цього не буде України»* [7, 324]. Схожу думку висловлює й Г. Лозко, яка наголошує, що *«індивідуалізм українця протистоїть стадності»* [6, 70]. Будучи вірним історичній правді, у прозових текстах Б. Харчука в центрі сюжету постають такі герої, як Петро та Павло Гнатюки, Зінька Горошко («Волинь»); Антон Верещака, Тодорка Волянюк («Майдан»); Порфир Довбеняк («Хліб насущний»); Іван Шпаргела, Мирон Турій («Кревняки») та інші, які прагнуть відокремитися від широкого загалу, вибудувати свій світ на основі господарювання на землі зі своєю сім'єю. Господарський індивідуалізм як одна з національних рис українця властива Оксентові Кричевському («Хліб насущний»). Одружившись без любові, він здобуває можливість працювати на землі для себе, присвячуючи їй своє життя, ніби стаючи її рабом: *«Він знав радість спочинку, коли ноги й руки неначе одерев'янілі, коли з отерплого тіла виходять зашпори. А може, ніколи до сьогоднішньої ночі й не знав спочинку? Падав, як той віл, випряжений з ярма»* [10, 119].

Ю. Липа, виокреслюючи український характер, виокремлює як одну з прикмет «українця» *«трипільський червень»*, ознаками якого є *«терпеливість, мовчазна відвага, передбачливість, скромність, обережність, невідступність від обраної лінії, холодність при невдачах»* [4, 104]. Відзначаючи поруч з ним ще *«первень еллінський»*, що відбився в мистецьких смаках українців, їхніх здібностях до мореплавства [4, 107], і *«готський червень»*, що простежується в характері українця вірністю

й прив'язаністю до традицій, практичністю, твердістю, військовою дисципліною і, найголовніше, *«готська організація життя прискіпила витворювання української мови»* [4, 109]. Характеристикам українця, презентованим Ю. Липою, наділені, наприклад, герої творів У. Самчука. У його зображенні вони постають людьми сильної волі, активного ставлення до життя, вільними від почуття неповноцінності, меншовартості. Це образи селян-господарників Матвія Довбенка («Волинь»); Григора Мороза із синами («Морозів хутір»), Павла Даниліва («На твердій землі»).

На відміну від самчуківських героїв героям Б. Харчука не вдається заснувати власний хутір, їхні родові зв'язки в динамічному напруженому світі порушуються й руйнуються остаточно з розвитком життя. У тетралогії Б. Харчука «Волинь» чи не найскладнішим у цьому вимірі є образ Петра Гнатюка. Розгортаючи сюжетну лінію цього героя як провідну в розвитку центральної теми першої книги, автор не пов'язує з ним тему всього твору. Петро Гнатюк зображений як один з багатьох, як типовий представник соціального прошарку, свого часу. У душі Петра добро поєднується з підлотою, любов – з ненавистю. Це запальна й груба натура, яка розкривається в розвитку боротьби двох начал: чуйної людини – з одного боку (відмовляється видавати Чорнобая, передає харчі Антоніні та Зіньці в тюрму, виступає проти несправедливого вивозу збіднілих поляків) і безжалісного 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 Зіньки Горошок та попівни Раї, коли опинившись перед вибором: внутрішня краса першої чи майнові статки іншої: *«Десь глибоко в душі було два Петра. Один казав: “Іди до Зіньки”. Другий застерігав: “А як же з Раєю?”»* [9, 66].

Здебільшого рушієм вчинків героїв Б. Харчука є прагнення розбагатіти, заздрощі до добробуту рідних, що найширше представлено в художній презентації 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»* [9, 47].

Образ Павла Гнатюка постає в романі як уже сформованої особистості з певними життєвими принципами, відповідною поведінкою – це тип переконаного безжального власника-глитая. У його характеристиці акцентуються духовна обмеженість і байдужість, скупість і чванливість, зацикленість на матеріальному й ворожа агресивність до всього, що не збігається з його поглядами. Саме гордість Павла Гнатюка як вдатного господаря, що збирає землю і худобу, у художній інтерпретації знищило будь-які інші сентименти, навіть почуття батьківського співчуття до власних дітей, які мусять боротися з батьком за шмат 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 інакших, не таких, як вона (Петро і Павло). Вагомими в розкритті такого ціннісного розмежування є психологічні деталі: – так, наприклад, у характеристиці Павла оприявлено таку рису, як жадібність, яка виявлялася ще з дитинства: *«Їй (матері – С.П.) врізалось в пам'ять, як Павлик малим вдома не хотів м'яса їсти, а в сусідів пісний куліш випрошував. Хліб черствий їв, аби чужий»* [9, 22]. Один із прийомів характеристики є зображення, так вчинків героя письменник підкреслює скупість як основну рису його характеру: через великий посаг одружується на вагітній від іншого – Сянці Чемериса, відмовляється позичити гроші сестрі Наталі, обважає в млині рідного дядька, шкодує для власних дітей яблук, що поступово згнили в коморі. За життєвими принципами та ставленням до майна Павло Гнатюк типологічно споріднений з образами Порфира Довбеняка («Хліб насущний»), Івана Шпаргели («Кревняки»). Певною мірою це зближує героїв Б. Харчука з Підпарою («Fata morgana» М. Коцюбинського), Калиткою і Пузирем (відповідно «Сто тисяч» і «Хазяїн» І. Карпенка-Карого), Іваном («Багатир» В. Стефаника).

Певною мірою скупість як риса характеру героїв Б. Харчука не відповідає характеристикам народу, відзначеними зарубіжними вченими-дослідниками. Зокрема, Г. Л. де Боплан зауважив, що українцям «доволі, коли є що їсти й пити» [1, 147]. Українські письменники, показуючи моральну деградацію своїх героїв у процесі збагачення, наголошують на нехарактерності такого способу життя для українців, прагнуть виявити причини деморалізації. За їх інтерпретацією, бездушність і жадібність героїв були породжені постійними нестатками, виснажливою працею, голодом, що робили людей жорстокими й несправедливими один до одного. Моральний занепад через злидні, які знищили здорову душу селянина, засвідчено у творах Т. Бордуляка («Самітня нивка»), М. Коцюбинського («Що записано в книгу життя»), В. Стефаника («Діти», «Скін», «Новина», «Катруся», «Сама-саміська»), А. Тесленка («Школяр»), Марка Черемшини («Дід», «Більмо»), у ситуаціях їхніх стосунків постає нелюдське ставлення батьків до дітей і дітей до батьків стало мало не нормою сільського побутування: діти покидають бабцю помирати самотньою в хаті («Сама-саміська» В. Стефаника), докоряють шматком хліба, б'ють і врешті-решт виганяють з хати старого батька («Дід» Марка Черемшини, «Діти» В. Стефаника), батьки штовхають до розпусти дочку («Більмо» Марка Черемшини).

Б. Харчук, моделюючи у своїх творах епізоди з життя й долі своїх героїв, стверджує, що нездорові інстинкти селян є не лише наслідком соціально-економічних умов, а й залежать від нетривкості чи, точніше, невиробленості в них глибоких моральних якостей людини. Так, у тетралогії письменника «Волинь» герої – Василина та Іван Гнатюки, навіть уже не бідуючи, були постійно заклопотані господарськими проблемами, тяжко працювали. Своєю поведінкою вони позасвідомо транслиували своїм дітям

ідею збагачення, як єдину мету життя. У художніх характеристиках своїх героїв Б. Харчук домінуючими рисами виокреслює бажання збагатитися й заздрість до добробуту інших що, на його думку, є чи й не головною причиною всіх проблем людства. Багато персонажів Б. Харчука ніколи не задовольняються хлібом насущним, прагнучи до збагачення заради збагачення. Символом непотрібного багатства стає, наприклад, образ зіпсованого годинника Йосипа Турія («Кревняки»), який той придбав, аби показати свою заможність і культурність.

Б. Харчук утверджує думку, що, внаслідок жахливих умов життя, а згодом й атеїзму, насаджуваного радянською владою, селяни втрачають релігійність. Наративна структура побудована в такий спосіб, що підкреслюється мотивація вчинків героїв і причинно-наслідкові зв'язки між подіями, автор наголошує, що втрата цієї риси національного характеру призвела насамперед до намагання «виправити Божу несправедливість» власними силами через крадіжки та грабунки: крадуть Павло й Петро Гнатюки («Волинь»), Антон Верещака («Майдан»).

Розкриваючи характери своїх персонажів, Б. Харчук об'єднує національну, суспільно-громадську та психічну ідентичність героїв в єдиний проблемний вузол. Саме селянські носії етнічної ідентичності, які мають свою життєву позицію, ціннісно орієнтовану, представлені стихійними й органічними. Герої Б. Харчука різняться переживанням окремих аспектів своєї національної ідентичності й рівнем її усвідомлення.

Українська національна ідентичність сприймається Грицем Гнатюком, Зосею Березюк («Волинь»), Євгеном Воляннюком, Андроном Косом («Майдан»), Юрком Оранчуком («Хліб насущний»), Оксаною Турій («Кревняки») як самовідкриття, а водночас і як проблема, виклик, що вимагає втілення певної програми. Національна самосвідомість чи неусвідомленість помітно вирізняють героїв у селянській масі, визначають їхню життєву поведінку, суспільно-громадську роль. Показовими в цьому є образи братів Воляннюків у романі «Майдан», через протистояння яких Б. Харчук намагається осягнути трагедію ідеологічної розділеності роду, осмислює причини фанатизму, що розлюднює людину.

Наративна стратегія Б. Харчука полягає в художньому відтворенні небажаних змін у психології людини у зв'язку з соціально-економічними обставинами, способом життя. Постійні злидні, тяжка праця, невизначеність майбутнього породжують почуття безпорадності й відчуженості його героїв. Руйнація у світі стабільних цінностей, хаос, беззмістовність, відчай і безнадія, яких торкнувся письменник у своїх романах, є типовими мотивами для наративних структур творів екзистенційної спрямованості тематики.

Таким чином, у творах Б. Харчука позиціонується неоднозначний у ціннісній перспективі образ українця, який мріє вкорінитися в землі й родині, що, з одного боку, вмотивовує його прагнення до одноосібного родинного життя на хуторі, а з іншого – призводить до негативних вчинків. Наративна структура романів окреслює різні типи людей, проте можна

виокремити домінуючі. Основними цінностями багатьох героїв, що визначають психотип українця, є земля та родина. Герої подаються в ціннісно неоднозначній перспективі, що дає змогу простежити причини моральної деградації селянина. Б. Харчук виводить тип людей, у яких господарський індивідуалізм значно превалює над іншими рисами характеру, тип власника-глитая, який прагне збагачення заради збагачення. У цих образах акцентуються такі риси, як духовна обмеженість і байдужість, скупість і чванливість, агресивне неприйняття інакшого погляду та ігнорування морально-етичних норм сімейного й суспільного життя. За ознакою наявності в людини ціннісно орієнтованої життєвої позиції вирізняються персонажі, які є носіями національної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Боплан Г. Опис України / Г. Боплан // Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали : довідник : [у 2 ч.] / упоряд.: І. Кресіна [та ін.]. – К. : Вища шк., 1997. – Ч. 1. – С. 146–148.
2. Глотов Б. Психологічні риси українського народу у державотворчому вимірі / Б. Глотов, О. Матюхіна // Ідейно-теоретична спадщина Дмитра Донцова і сучасність: Матеріали наук.-теорет. конф. – Запоріжжя : Просвіта, 1998. – С. 86–90.
3. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики і літературознавства / М. Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – 384 с.
4. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Л. : Фондація імені О. Ольжича, 1992. – 270 с.
5. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси / Д. Лихачев. – М. : Наука, 1970. – 180 с.
6. Лозко Г. Етнологія України. Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект / Г. Лозко. – К. : АртЕк, 2001. – 304 с. – Бібліогр.: с. 296–299.
7. Маланюк Є. Повернення / Є. Маланюк. – Л. : Світ, 2005. – 496 с.
8. Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали: довідник : [у 2 ч.] / упоряд.: І. Кресіна [та ін.]. – К. : Вища шк., 1997. – Ч. 1. – 583 с.
9. Харчук Б. Волинь : Роман / Б. Харчук. – К. : Дніпро, 1988. – Кн. 1–2. – 567 с.
10. Харчук Б. Твори : [в 4 т.] / Б. Харчук. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2: Кривняки : Роман. – 575 с.
11. Харчук Р. Покоління постепокси: [Проза] / Р. Харчук // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 6–12.

Annotation

Polyakova S.V. The image of Ukrainian in romantic works of Borys Kharchuk

In this article is researching ambiguous, evaluative perspective image of Ukrainian in novels of B.Kharchuk's (Volhynia, Krevnyky, Maydan, Hlib nasyshnuy). Expression in this existential state ukrainian of soviet period ,deformation in his measuring of moralizeing tradithions and devaluation moral tradithions,character of motivation actions of hero.

Integration of aesthetic and intellectual values at the line of a thousand years qualitative redesign native culture and force to revise criterions, overestimation phenomenon universal cultural experience.

As clerare as a day,that not everythink,which write in the twentieth-eighieth years of twentieth century,pass examination of the time,thatone of the aspectsliterature scince today erise problem of rethink creation wraters indicated period. That concerning and modern perception novells B.Kharchuk, besides and implementation in this image of Ukrainian.

Humanitarian idia novels B.Kharchuk bands with aesthetics an of the sixties,who rehabilitate in the ukrainian literature and culture of human peculiarity her originality and unique.Such as new approach to perception of human increasingly contradict ideas of literature of realism,that do accent ofdeparability heroftom collective.

In the narrative structure his novels also absent scale reconstitution difficult social and political processes in these communication demonstrations. He is in most cases do accent on the image life of family her relatives and friends. Story in the novels of B. Kharchuk's as if moves two relative independent anecdotal lines.One of them-which gives the event from the point of autor , in the center of conflict between relatives and fellow-villager.Oher –artidtic personification dreams and feeling personage.

Nerrative stratege of B.Kharchuk lies in the artistic personification of undersirable changes in psychology human in case of socio-economic circomstances, lifestyle. Constant poverty ,hard working ,uncertainty of the future couse sense of despair.Distruction in the world stable values,thus ,inanity,despair and hopelessnesswhich conserved artist in this novells is typical motivation for narrative structures works existentialistic subjects.

Thus in the narratives novels of B.Kharchuk's position ambigious in the imprtent perspectives imiges of Ukrainian, who dreams implant in the land and family, that from the one hand motivate his wish live with family in the village ,and from the other hand lead to negative actions. Nerrative structure novels include different type of people.

B.Kharchuk leads out type of people in which economic individualism considerable exceed to the other feacher of characters.

In this images accent such lines, as mental limitation and indifference, greediness and swaggering, aggressive perception another point of view and ignoration moral-etnical norm family and social life.

Key words: *image, image of ukraine, moral, moral tradition, motivation, narrative, novel.*

УДК 821.161.2-246.6 Вовк

О. О. Смольницька (м. Київ)

ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СИМВОЛІКИ

У статті осмислено національну символіку у творах української письменниці в Бразилії (Ріо-де-Жанейро) Віри Вовк (автонім Віра Лідія Катерина Селянська) з позицій історіософії. Висвітлено неоміфологічний зв'язок ідей автора із сучасністю (трагедією ХХ – початку ХХІ ст.). Визначено феномен України в сприйнятті діаспори та В. Вовк. Окреслено мотиви життій у зображенні реальності. Зіставлено релігійну тематику з її інтерпретацією у творах Леси Українки та Сельми Лагерлеф. До уваги взято тексти В. Вовк, ще не досліджувані в зазначеному ключі.

Ключові слова: *діаспора, феномен України, неоміфологізм, національна символіка, національно-визвольна боротьба.*

В статье осмысливается национальная символика в произведениях произведениях украинской писательницы в Бразилии Веры Вовк (автоним Вера Лидия Катерина Селянская) с позиций историсофии. Освещена неомифологичная связь идей автора с современностью (трагедией ХХ - начала ХХІ вв.). Определен феномен Украины в восприятии диаспоры и самой В. Вовк. Рассматриваются мотивы житий в изображении реальности. Сопоставлена религиозная тематика с ее интерпретацией в произведениях Леси Украинки и Сельмы Лагерлеф. Во внимание взято тексты, еще не исследованные в названном ключе.

Ключевые слова: *диаспора, феномен Украина, неомифологизм, национальная символика, национально-освободительная борьба.*

Українська національно-визвольна боротьба, особливо в період ХХ ст., неодноразово стає об'єктом дослідження історичних та літературних студій, проте філософське (і, зокрема, історіософське) її осмислення ще не було детально проаналізовано в річищі українознавства, не знайшла й художнього зображення в літературі. У зв'язку з цим цікавою є плідна творчість Віри

Вовк (Wira Wowk, автонім Віра Лідія Катерина Селянська – Wira Selanski, 1926 р.н.), української письменниці в Ріо-де-Жанейро. Незважаючи на те, В. Вовк тривалий час живе за межами України, відвідує її лише періодично, вона унікально репрезентує українську історію та культуру у своїх художніх та наукових творах, глибинно осмислюючи феномен України як поетеса, прозаїк, драматург, музиколог, художниця, літературознавець, літературний критик, перекладач [10, 105]. Творчість В. Вовк (поезія, проза, перекладацтво) була об'єктом висвітлення в працях Н. Анісімової, О. Астаф'єва, Б. Бойчука, Ю. Григорчук, І. Жодані, Л. Залеської Онишкевич, І. Калинця, Т. Карабовича, С. Майданської, Б. Рубчака, З. Чирук, В. Шевчука та ін., проте чимало питань її специфіки досі вимагають осмислення.

Тема України в доробку В. Вовк відрізняється від її інтерпретації іншими членами Нью-Йоркської групи, до якої донедавна зараховували письменницю. Це й зумовлює актуальність дослідження в обраному в статті ракурсі. Мета статті – розглянути історіософське трактування України у творчості В. Вовк. Відповідно до цього висунуто і завдання:

- 1) проаналізувати епічні тексти В. Вовк;
- 2) визначити специфіку осмислення письменниці визвольного руху в прозових і поетичних творах;
- 3) виокреслити символіку як засіб вираження національного несвідомого.

Потрібно зазначити, що в статті не застосовується порівняльний аналіз української і латиноамериканської історії, оскільки до нього звертаються автори інших публікацій. Обраний предмет дослідження мотивується, зокрема, завданням В. Вовк, яка офіційно вимагає від України *«признати імена гетьмана Мазепи, членів Січових Стрільців і УПА як героїв нашої нації»* [7, 15], а також *«не забирати з училищ і бібліотек документів, які відносяться до української самобутності»* [7, 15].

Письменниця не вважає доцільним поділ української літератури на так звану «материкову» і «зарубіжну» чи «діаспорну». Це було зазначено нею на Книжковому форумі у Львові (2003): *«Ми, за кордоном України, такі самі українці, як і Ви, і думаю, що не слід підкреслювати різниці. Мені не відомо, щоб поляки називали Міцкевича чи Словацького, чи Шопена „діаспорними поляками”, хоч вони жили на чужині. Цікаво, чи римляни вважали Овідія „діаспорним поетом”?»* [2, 70]. В. Вовк неодноразово наголошує у своїх виступах і текстах на тому, що українці на материку і в діаспорі повинні виступати єдиним фронтом, а останнім не відокремлювати себе від України. У цьому контексті й маємо на меті розглянути образ України в її історії, самоідентифікації та боротьби у творах В. Вовк, зокрема в її прозі, починаючи від ранньої, передусім у циклі «Легенди» (більшість з яких було видано 1954 року). Автор у розкритті теми України використовує традиційні образи, переосмислює відомі сюжети. Цим творчість письменниці близька до «Легенди про Христа» Сельми Лагерлеф. Стосовно свого творчого методу В. Вовк стверджує, що її творчість *«можна було примістити десь посередині між традицією й модернізмом»* [2, 28], підкреслюючи: *«То не значило*

заперечення клясики, чи якась нахабна поза, мовляв: ми знаємо, що таке справжня поезія, не ви! На мою думку, клясика дала вже все, на що була спроможна, і дала прекрасне, але молодому поетичному поколінню слід шукати нових, і ще не топтаних доріг, уже хоч би для того, щоб не потрапити в епігони (тут і далі збережено авторський правопис оригіналу. – О. С.)» [2, 27–28].

У «Різдвяній легенді» (1952 р.), якою починається цикл, змальовано Святу Родину матеріально, але не профанно. У буденному описі, у якому акцентовано реалії Другої світової війни, її представлення ні в якому разі не є блюзнірським. Асоціативно в ньому простежується дух шевченківської «Марії». В. Вовк художньо зображує нове народження Ісуса у XX ст. в умовах трагедій і голоду: *«Зі спаленої оселі залишилося тільки їх двоє»* [5, 381]: Марія і дід Осип. Марія – дочка «небіжки Ганьки», тобто Анни (матері Богородиці), а Осип – звичайно, Йосип (Йосиф). Марія знаходить у колибі, де вівці та кози, хлопчика-немовля: *«Леле! То Захарієвої! Вона його тут сховала!»* [5, 381]. Під Захарієвою, певно, розуміється праведна Єлисавета, дружина священника Захарії. Єлисавета і Захарія були батьками Іоанна (Йоанна) Хрестителя, якого Ісус знав з дитинства, і перед розп'яттям сказав Марії, що Іоанн буде її сином. За візантійськими легендами, під час убивства солдатами Ірода немовлят Єлисавета із сином сховалася в пустелі. Захарія відмовився сказати, де його син, і був за це вбитий у святилищі – «між храмом і жертовником» (Мт. 23:35). Можливо, Віра Вовк свідомо припустила контамінацію мотивів [8, 220]. Дитину (праобраз нового Спасителя) знаходять у колибі на Свят Вечір. Якщо Марія хоче залишити немовля собі, то дід Осип як виразник ratio проти: *«Свят Вечір! Твого тата вбили, твою маму спалили, а тобі свято в голові?»* [5, 381].

Потрібно зазначити, що письменниця здебільшого змальовує образи земних праведників, які не підозрюють свою винятковість, доки не починають виконувати місію, внаслідок якогось трагічного випадку. Образ Марії – уособлення такої праведниці. В образах трьох чоловіків, які приходять до колиби вітати з Різдом нову Святу Родину (автор не називає їх) утілено образи повстанців. Цей їхній зміст підкреслено окремими натяками: вони давно не були серед людей і не чули дитячого сміху. Як троє царів, герої обдаровують дитину [8, 21]. Діду Осипу спадають на думку євангельські порівняння, і врешті-решт герой *«не міг розібрати, чи він Осип, чи Йосиф, він знав тільки, що нізащо не кине хлопчика в полонку, бо це була Свята Ніч»* [5, 382]. Так засвідчено духовне прозріння Осипа [8, 221]. Цей епізод зорієнтовує на текст «Легенди про Христа» Сельми Лагерлеф, де розгорнуто один з мотивів – навернення жорстоких або черство-замкнених людей, яким у різних іпостасях – від Немовляти до Розіпнутого – являється Христос, причому навіть через багато століть після своєї смерті та вознесіння.

У великій прозі (зокрема, романістиці) В. Вовк також звертається до осмислення проблеми національно-визвольного руху, наприклад, у романі

«Тотем скальних соколів» (2010), де художньо представлено історію гуцульського села ХХ ст. Автор, у розвитку теми, переважно протиставляє гармонійну основу зображеного в міфах, зокрема племінного ладу жорстокої реальності, що знищує народну пам'ять: у романі йдеться про дві окупації – червону та німецьку. Так, у розділі «Визволителі» зображено події 1939 р., йдеться про вплив радянської пропаганди на гуцулів, що призводить до деградації молоді, спричинену передусім войовничим атеїзмом [6, 44–45]. Реалії подвійного стандарту підкреслюють, що нова влада виховує ниці моральні риси (до того приховані статичним патріархальним ладом). Показовим є епізод, у якому доктор Полімед – носій елітарної культури – побачив трупи розстріляних «врагов народа» й подумав: *«Хто ж тоді той народ?»* [6, 46]. Ця думка і є виразом однієї з провідних ідей роману. З образом адвоката Мартіяна письменниця піднімає питання недалекоглядних надій інтелігенції на «допомогу» окупантів (чи не відсилає цей образ до однойменної драматичної поеми Лесі Українки?). Адже німці асоціювалися з європейською культурою, і мало хто тоді знав, що Третій Райх *«нівечив навіть культуру свого власного народу»* [6, 52]: *«Як легко дурити простий народ, що не має доступу до джерел світової філософії й літератури! Тоді будь-яку ідеологію можна назвати правдою, навіть, коли вона хитро ту правду толочить...»* [6, 79]. Таким чином, утверджується думка, що народ, позбавлений власної пам'яті та культури, приречений на рабство, яке починається з нав'язування йому чужої моралі, а точніше, аморальної, невласливої українцям, поведінки.

В. Вовк у багатьох своїх виступах і текстах наголошує на важливості інтелектуалізму та елітарності нації для розвитку української культури. Але її рятівником у романі постає прибулець Северин Дзвін, який порівнюється з Григорієм Сковородою. За художньою інтерпретацією автора герой (Северин) з ідеологічних причин не міг продовжувати свою освіту, але ознайомив завдяки отцям Василям зі світовою філософією. Отже, В. Вовк імпліцитно висловлює думку про те, що українська культура відродиться завдяки праведникам-інтелектуалам [10, 107]. Майбутнє України прозаїк пов'язує з образами дітей: так, одна з героїнь, маленька Мартуся, через сприйняття «скального сокола» – повстанця Чуда – «дівчатко-Україна», яке стане жінкою, хоч сам герой *«дивувався з такої уяви, ніби то Україна могла втілитися в якесь дитя»* [6, 79].

Роман «Останній князь Звонимир» (2011 р.) В. Вовк можна назвати «правдивою казкою», оскільки в ньому наявний потужний реальний історичний контекст. Письменниця присвятила його своєму родичу (нині покійному), «тітчиному брату» Ярославові Татомиру, звернувшись до нього *«з проханням простити за всі модуляції історичної істини»* [3, 1]. Таким чином, за головним героєм – реальний прототип. Твір починається з опису родоводу й дитинства головного героя Звонимира, сина греко-католицького священика. Автор особливо виокреслює родинні цінності, акцентуючи культ сім'ї. Цікаві побутові замальовки друзів дитинства Звонимира, з якими герой

потім зустрінеється в еміграції. Водночас В. Вовк вплітає в оповідь про героїв фантастичні елементи, які логічно пов'язані з реальними, романові притаманні риси магічного реалізму [9, 1] і неоміфологізму. У цьому плані вагомим є образ священної тварини – Рогаля: про нього розповідали в дитинстві Звонимиру. Характеризуючи це лісове божество, вуйко Стах говорить герою, що олень несе велич *«наших борів»* [3, 9]. (Докладніше див. у публікації: Смольницька О. Архетипна основа роману Віри Вовк «Останній князь Звонимир» / Ольга Смольницька // Слово і Час. – 2011. – № 9. – С. 82–90). Автор підводить читача до думки, що для сина священника, Звонимира, таке видіння є природним. Розгортаючи сюжетні лінії життя героя, письменниця неодноразово фіксує стан мучеництва героя. Зв'язок з предківським завітом простежується в передсмертних словах отця Боголюбба: *«Сину, прийде час, коли героями зватимуться ті, хто, нехтуючи почеснями й вигодами, ревно присвятиться правді й праці для добра й престижу свого народу»* [3, 33]. Органічність у тексті образу Рогаля підкреслена і ситуацією зустрічі з ним вуйка Стаха, який невдовзі загинув у повстанському бою. (Образ-символ цієї чарівної тотемічної тварини розглянутий Ю. Григорчук). Рогаль у трактуванні В.Вовк є уособленням пророч ості, що підкреслює його архетипність.

Поєднання реалій з образами-символами в романі «Останній князь Звонимир» наявно і в алегоричних картинах повоєнного життя в Україні. Зокрема в епізоді, де після розстрілу чекістами селян за переховування повстанців герої бачать вертеп, який на Різдво представляли діти із сиротинця: *«Ми вам ще добре покажемо, яка це у вас воля! – кричав Ірод, скрегогучучи чавунними зубами.*

– Дурні ви, гадаєте, що вам так легко обійдеться? Це тільки – прелюдія до нашого шабашного свята! – кепкував Чорт, і його довге хвостище пленталося людям під ноги» [3, 37].

В. Вовк звертається до повстанської тематики і в поезії, зокрема у віршах раннього періоду та в наступні роки. Один з провідних мотивів складної за змістом збірки «Писані кахлі» (1999 р.) – мотив невинно пролитої крові Гуцульщини. В одному з найбільш рельєфних віршів – верлібрі «Нові легенди» ідеться про репресії в неоміфологічному ключі: *«Мольфари й упирі / Вішали легінів на ялицях / До звуків гармошки. / На фірах везли / Юнаків і дівчат у вишиванках, / З руками пов'язаними / Колючим дротом, / Уже без очей. / Це – нові легенди Гуцульщини. / Світ їм не вірить»* [4, 363]. У сучасній поезії В. Вовк звертається до теми опору. У збірці поезій «Вогонь Купала» (2014), у розділі «Майдан», є цикл віршів на конкретно-соціальну загальнофілософську тематику. Програмовою в ній є поезія «Поміч», яку поетеса прочитала на своїй презентації 21 жовтня 2014 року в Національному музеї літератури (м. Київ). У цьому вірші концептуально навантажені рядки: *«Як світ нас милує, / Як глибоко нам співчуває, / Як подивляє нашу стійкість, / Як ставить нас за оказ... / Не вірмо в той порожній талалай, / У поміч, що надходить сухоруч! / Бо тільки ми самі, від нас самих / Збудуємо майбутню*

нашу твердь!» [1, 1]. У них утверджується ідея самотності нації в її утвердженні у світі. Загалом усі поезії цієї збірки можуть бути адресовані Україні, що стоїть на шляху будівництва майбутнього.

Твори В. Вовк мають імпліцитну основу, у них стверджується теза: антигерої бояться не самої національної символіки (чи постатей історичних діячів України), скільки її прихованого значення.

Проведений аналіз підтверджує, що національно-визвольну боротьбу України Віра Вовк осмислює в історіософському аспекті, поєднуючи в її зображенні конкретну реальність (історичні події) з фантастичними образами, символами. У ракурсі національної символіки у творах письменниці виокреслено два напрями: конкретно-виражальний, емблематичний – і водночас узагальнений, причому в арт-терапевтичному аспекті, як ознака національного несвідомого. Цей оригінальний підхід розкриття історичної теми поєднання рис магічного реалізму та неоміфологізму, особливо чітко репрезентує актуальні проблеми української нації в час переломних подій.

Список використаних джерел

1. Вовк В. Вогонь Купала / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2014. – 140 с.
2. Вовк В. Мережа / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2011. – 152 с.
3. Вовк В. Останній князь Звонимир / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів, 2011. – 67 с. [Автор. комп. набір] (*З особистого архіву О. Смольницької*)
4. Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – 422 с.
5. Вовк В. Проза / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2001. – 448 с.
6. Вовк В. Тотем скальних соколів / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2010. – 116 с.
7. Вовк В. Човен на обрію / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2013. – 136 с.
8. Смольницька О. Архетип Божественної Дитини в прозі Віри Вовк / Ольга Смольницька // Україна у світовій історії. – К., 2014. – № 1. – С. 220–221.
9. Смольницька О. Архетипна основа роману Віри Вовк «Останній князь Звонимир» / Ольга Смольницька // Слово і Час. – 2011. – № 9. – С. 82–90. – Бібліогр. в кінці ст.
10. Смольницька О. «Тотем скальних соколів» Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму [Віра Вовк. Тотем скальних соколів] / Ольга Смольницька / Рецензії // Слово і Час. – № 12 (600). – Грудень 2010. – С. 105.

Smolnytska O. O. Historiosophical comprehension of the Ukrainian national-independence movement of the XX century in the works by Vira Vovk: the analysis of symbolic

The national symbolic in the works of Vira Vovk because of historiosophical positions is analyzed. The neomythological connect of the author's idea with modernity (tragedies of the 20th – 21st centuries). A phenomenon of diaspora reception and its difference in the view of V. Vovk are emphasized. Hagiographies motifs in the imaging of reality are given. Biblical motifs of her works are accented. The connection with the Bible (Sacred Scripture) is given because of the purpose which lights prototypes of the Holy Family and others relatives of Baby Christ. The hypothesis is that the author has made some contamination of these biblical personalities. Religious theme to its development in the works of Lesya Ukrainka and Selma Lagerlöf is compared. Especially, it is the mainstream of their works about Jesus Christ, but V. Vovk makes her texts in the streams of magic realism and neomythologism, whilst other feminine writers are neoromantics. The symbolic of the modern Nativity play (Living Nativity Scene) and the image of King Herod of the 20th century is analyzed. Especially the unconscious connection with the dramatic poem by Lesya Ukrayinka "The Lawyer Martian" is obvious. The image of totem (Horny – "Rohal") is analyzed. Thus, it is the Hutsulian context which contaminates Christian and pagan motifs and symbols. The research proves that fiction elements in the narrative by V. Vovk are not heterogenous or allogenic because of their logic connections. The texts of V. Vovk, which have not been explored in the concrete aspect, are taken into consideration. The biblical context is given. The phenomena of the Folk Catholicism (the Folk Christianity) is analyzed.

Key words: diaspora, phenomena of Ukraine, neomythologism, national symbolic, national-releasing struggle.

МОДЕЛЬ СВІТУ ДИТИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70–80-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ: СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЕННЯ

У статті на матеріалі творів українських прозаїків 70–80-х років XX століття (оповідання «На те літо, після війни...» В. Кави, «Варчина коса» В. Медвідя, повісті «Будь обережна, Марійко!» В. Кави, «Тисяча вікон і один журавель» Лариси Письменної, «Климко» Гр. Тютюнника, «Крижі», «Панкрац і Юдка» Б. Харчука та ін.) розглянуто складові моделі світу героя-дитини; наголошено на автобіографічному маркері, функційності імен, прізвищ і прізвиськ, підкреслено концептуальність сну тощо.

Ключові слова: *модель світу, картина світу, особистість, внутрішній стан, ім'я, прізвище, прізвисько, сон.*

В статье на материале произведений украинских прозаиков 70–80-х годов XX века (рассказы «На то лето, после войны...» В. Кавы, «Варькина коса» В. Медведя, повести «Будь осторожна, Марийка!» В. Кавы, «Тысяча окон и один журавль» Ларисы Письменной, «Климко» Гр. Тютюнника, «Крыжи», «Панкрац и Юдка» Б. Харчука и др.) рассмотрены составляющие модели мира героя-ребенка; акцентировано на автобиографическом маркере, функциональности имен, фамилий и прозвищ, подчеркнута концептуальность сна и т. п.

Ключевые слова: *модель мира, картина мира, личность, внутреннее состояние, имя, фамилия, прозвище, сон.*

Поняття «модель світу» (або «картина світу», «художній світ» тощо – синонімічні формули, якими нерідко послуговуються дослідники, не вдаючись до їх розрізнення), як зазначають науковці, «міждисциплінарне, міжгалузеве» [10, 27], воно було «на устах» наукової громади різного спрямування. «Універсальний словник української мови» (укладач З. Куньч) подає кілька варіативних трактувань поняття «модель»: «зменшене або збільшене відтворення чого-небудь», «предмет, що служить для художнього відображення», «схема для пояснення якогось предмета, явища або процесу в природі і суспільстві» [6, 462] тощо. У «Філософському словнику» (за ред. В. Шинкарука) поняття «картина світу» інтерпретується у вищенаведеній площині як «одна з форм світоглядного відображення об'єктивної реальності в сусп. свідомості, що являє собою наочний образ освоєної в практиці дійсності, компонент світогляду» [20, 267]. Як зазначено

в «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю. Ковалів), *«модель»* – це *«речова, знакова або мислима система, в якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання. <...> У мистецтвознавстві М. означає реальний предмет чи явище, що є джерелом зображення. У літературознавстві М. називає наукове відображення структури літературних феноменів, представлене у вигляді дослідження («Структура художнього тексту» Ю. Лотмана), схеми (літературні комунікації й мета комунікації А. Поповича), знакових систем у віршознавстві тощо»* [8, 64]. Крім того, у визначенні моделі в літературознавстві Ю. Ковалів наголошує на тому, що *«модель разом із символом утворює образ, у якому поєднуються елементи художньої умовності й пряме відтворення об'єкта. Отже, унаочнюється принцип арістотелівського мімезису, коли зображення подається таким, яким воно є, і таким, яким воно могло б бути»* [8, 64]. П. Білоус висуває свою інтерпретацію цього терміна: *конденсовані підсвідомістю картини реалій «формуються в певну структурну модель, яка виступає передумовою уявлення про об'єкт дійсності»* [2, 90]. Авторитетні упорядники «Лексикона загального та порівняльного літературознавства» поняття «модель» тлумачать як *«речову, знакову або мислиму систему, що відображає принципи внутр. структури, функціонування та характеристику об'єкта пізнання»* [7, 340 – 341]. За К. Фроловою, *«однією з особливостей моделі в мистецтві є її адекватність як структурі об'єкту, так і свідомості автора, його світосприйняттю»* [21, 41]. Це, на її думку, і зумовлює те, що автор *«неминуче створює модель світу, художній образ за структурою свого світосприйняття, свого соціально-детермінованого “я”»* [21, 41].

Багато дослідників вважають, що конструктивною «сходінкою» моделі світу є індивід зі специфічною світоглядною, почуттєво-емоційною гамою, спектральною площиною внутрішніх станів тощо. Оскільки нерідко репрезентована в тексті конкретна особистість *«як дзвін гуде вся разом із світом, що в ній і поза нею»* [19, 57], то модель її світу, що має психологічний фундамент, *«детермінована рухом»* (В. Фашенко) свідомості / підсвідомості. Саме в останній фіксуються імпульси внутрішнього світу як результат осмислення / переосмислення, сприймання / заперечення, розуміння конкретних ситуацій чи навколишньої дійсності загалом, у площині якої (зокрема, у прозі) розгорнуто теми сирітства дітей («Климко» Гр. Тютюнника, «Крижі», «Теплий попіл» Б. Харчука, «Діти» А. Дімарова), зради матері чи батька («Мовчун» В. Близнеця, «Тисяча вікон і один журавель» Лариси Письменної), трагічної загибелі («Климко» Гр. Тютюнника, «Вишневі ночі» Б. Харчука та ін.) тощо.

Посутні складники моделі світу в художньому вимірі письменників визначеного часопроміжку, на думку Н. Полохової, *«розкриваються в системі опозицій або співвіднесень – особистість та її внутрішній світ – соціум, соціум – особистість, соціум – культура – природа, що відтворюють взаємозв'язок людини і світу. Характерною рисою зображення художнього*

світу... <...> є поглиблення психологізму та філософічності, що виявляється на рівні філософських тем» [13, 39].

Аналізуючи тексти названих вище прозаїків відповідно до теми статті використовуємо поняття «модель світу», «картина світу» як синонімічні, під терміном «модель» розуміємо й «образ як результат, зумовлений процесом пізнання співвідношення “моделі – оригіналу”...» [17, 28], оскільки «література моделює дійсність у конкретно-чуттєвих образах» [2, 90]. Останнє підтверджує й аналітичний розгляд прози другої половини ХХ століття, яка сьогодні вже є історією.

Письменники 70 – 80-х років минулого сторіччя, як вважає Л. Тарнашинська, мали «потенційний заряд непробудженого ліризму, не виявленого досі турбулентного психологізму, які “колажували” художню реальність із більшою мірою достовірності, ніж зіштовхування “різномірних скалок дійсності”...» [15, 195]. Витворюючи модель світу, у центрі якого багатоаспектні філософічні проблеми «сенсового наповнення життя» (І. Лівіцька), автори творів про дітей зосереджуються на образі недорослої особистості: дитини, підлітка, юнака. Такий доволі виважений творчий порив, як справедливо зауважує Н. Сидоренко, переважно продиктований «спробами актуалізувати народну педагогіку, ствердити віковічні духовні цінності, а також ідеї Г. Сковороди та В. Сухомлинського, повернутися до себе “справжнього” (звідси потужний струмінь автобіографізму)» [14, 73].

Автобіографічний вектор як перша складова моделі світу виразно простежується в багатьох образах для аналізу творах. Той своєрідний акустично-поліфонічний і «тонкий» простір, «світ, що його носили у своїй душі шістдесятники (до яких науковці зараховують і авторів творів, обраних нами для розгляду – А.Т.), був не так змертвілим, як зболеним, зраненим, знечуленим від травм і заборонних лещат, де людському духові невідомо було спроматися на вияв свободи вибору й почуття» [15, 194]. Больовий шок дитячої підсвідомості самих авторів у майбутньому змодельовав пережиті враження, оскільки, як відомо, «модель у свідомості – це оброблена певним чином інформація, прийнята органами відчуття (зору, слуху, смаку, нюху, дотику)» [2, 90], яка рано чи пізно обов’язково виявить себе. Діти, герої-персонажі художніх творів означеного вище двадцятиріччя, опинившись у кризовій ситуації, нерідко «приймають вогонь» на себе, на свої дитячі плечі (Тютюнників Климко з однойменної повісті, Близнецевий Сашко («Мовчун»), Харчукові Мартин («Крижі»), Роман, Яринка («Роман і Яринка»), Парасочка («Облава»), Степан («Теплий попіл»), Гуцалів Ілько («Біль і гнів»), Кавині Марійка («Будь обережна, Марійко!»), Маркіян (однойменна повість), Славко («На те літо, після війни...»), Миколка Вінграновського («Первінка»), Діма, Рита Дімарова («Діти») та ін.), які мужньо зносять усі випробування долі, загартовуючи й водночас випробовуючи свій духовний світ. У дитячій пам’яті майбутніх письменників глибоко закарбувався світ війни з її характерними маркерами. Воєнний,

повоєнний світи, їхнє сприйняття, відтворення внутрішнього «Я» героя-дитини зреалізовані ними у фокусі власного гіркового досвіду. Проте не завжди особистість внутрішньо готова до подолання жорстоких випробувань. У результаті, як підкреслює Л. Тарнашинська, *«ситуація підпорядковує людину. <...> ситуація провокує вчинок, учинок відбувається всупереч власній волі, і настає момент, коли ситуація розчавлює людину, робить її повністю залежною»* [16, 35]. Внутрішня слабкість і невпевненість героїв творів оприявлюються через зображення вчинків героїв, наприклад, у характеристиці героїв Б. Харчука – Леся («Крижі») і Юдки («Панкрац і Юдка»). Глибоко правдива пам'ять письменників про власне дитинство, поранене непростими обставинами, що «консервували» все чужорідне («інопланетянське»), «інакше», те, що не відповідало конкретним запитам політсистеми, стало передумовою занурення письменників у психологію дитини, той світ, у межах якого вона формується.

Нерідко слово автора в такому контексті спрямоване на визначення «кореня» дитячого світосприйняття, у тому числі й стосунків дорослих (зокрема, батьків), які не завжди є взірцевими, що художньо розгорнуто, наприклад, у повістях В. Близначя – «Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» та ін. Картини взаємин батьків, що безпосередньо впливають на психічний стан дитини, розхитуючи й без того її слабку нервову систему, зображені життєва позиція батьків, їхні вчинки змодифікують «інший», «свій» погляд героя-дитини на світ, який векторно позиціонує навколишньому або сприймається як зразок. Наслідування дій дорослих, їхніх рухів, жестів, прагнення дитини бути схожою у всьому на своїх батьків, які для них зазвичай є зразковими, а то й ідеальними, зображено у творах В. Кави «На те літо, після війни...», Лариси Письменної «Тисяча вікон і один журавель» та ін. Схожі порухи героїв зорієнтовані на українську ментальність, зафіксовану в п'ятій Біблійній заповіді – *«Шануй батька свого і матір свою – довго житимеш на землі»*, тому діти здебільшого звертаються до батьків на «Ви». Наприклад: *«–Мамо! <...> – Не слухайте! Я й коня буду поганяти, і за ралом дивитимусь...»* («На те літо, після війни...» В. Кави) [5, 56], *«– Я скрикнула з спросонку – облава! А мама заспокоюють – приснилося...»* («Крижі» Б. Харчука) [22, 89], *«– Не жартуйте, тату...»* (Там само) [22, 109], *«– Та не бійтесь, тату, що ж мені буде?...»* («Варчина коса» В. Медвідя) [9, 24] та ін.

У творі Лариси Письменної «Тисяча вікон і один журавель» художньо осмислено життя хлопчика Ярослава (якого «всі звуть Славком» [12, 414]) і його батька – вітчима – Петра Степановича Супруна. Образ останнього постає в тексті через сприйняття дитини, яка тримається за вітчима, як за соломинку, після смерті мами. Маленькому героєві важливим було не стільки усвідомлення, рідний чи нерідний йому батько Петро Супрун, скільки розуміння й відчуття любові, потрібності, чоловічої вірності. Випадково дізнавшись правду про появу в його житті вітчима, другокласник Славко, блукаючи містом, моделює у своїй голівці низку ситуацій: *«що було*

б, аби...». Дитину обурювало те, що йому досі не говорили правду. Такий психологічний стан тривав недовго. Концептуальність епізоду примирення (повернення до вітчима) письменника поглиблює психологічними деталями, що уможливають розуміння внутрішнього світу хлопчика, який помічає блідість батькового обличчя, на якому виступило ластовиння *«до останньої цяточки»* [12, 499], важке дихання, тремтіння рук, калатання серця.

Нерідко в повісті очима маленького героя автор фіксує саме ті риси вітчима, які б він хотів перейняти: *«хода у нього (у батька – А.Т.) завжди швидка, я сам так ходжу – швидко і трохи перевальцем. І сміюся майже так само. Правда, зуби у татка білі й рівні, а в мене нижній зуб як ото випав, то все ніяк не доросте, хоч обценьками його дотягай, така досада... <...> Та байдуже, зуб таки доросте, і я сміятимуся зовсім як татко...»* [12, 416]; *«...насупився так, як татко...»* [12, 424]; *«...засміявся, точнісінько так, як мій татко, і татко побачив, що зуби мої стали такі ж рівні, як у нього, бо нареши́ті передній зуб таки доріс...»* [12, 459]. Отже, через зовнішні деталі розкриваються теплі почуття маленького хлопчика до Петра Супруна, що став рідною йому людиною. Підкреслюючи дитяче вміння помічати найдрібніше, найсуттєвіше, автор увиразнює інтерпретацію невидимого зв'язку між героями. Змоделювання Ларисою Письменною душевного простору особистості виявляє суто дитячі порухи душі, природні бажання.

Подеколи в епіцентрі моделі світу дитини *«світ мрії особистості»* [17, 31], маркований одвічними морально-етичними цінностями, завдяки яким стає можливим повноцінне співіснування індивіда й навколишнього світу (*«Будь обережна, Марійко!»* В. Кави, *«Млиновеччина»* Б. Харчука, *«Вогник далеко в степу»* Гр. Тютюнника, *«Старий дзвоник»* В. Близнеця та ін.). Зображуючи дітей у різних часопросторових параметрах дійсності, автори багатьох аналізованих творів акцентують їхню мрію про *«світло»*, їхні прагнення гармонії, добра, справедливості, аби вони укорінилися в їхньому житті. Зазвичай у вищезгаданих повістях художньо виокреслено непростий світ, нерідко викривлений, zdeформований обставинами, але світ внутрішнього *«Я»* героя-дитини в них є втіленням характерної щирості, безпосередності, мудрості.

Певною мірою реалістичність зображуваного, своєрідність моделі світу індивіда, його психологічні характеристики генеруються письменниками через наділення героя тим чи тим іменем, прізвиськом чи прізвищем. Останні, як *«один з елементів моделюючої системи»* [18, 131], *«викликають різні асоціації й за рахунок семантики й етимології, й за рахунок формальних властивостей <...>, й за рахунок уявлень про самого носія <...> і т.д.»* [18, 131]. Імена, за Є. Фаріно, *«відображають насамперед їхній (героїв – А.Т.) соціальний статус, а різні форми імен – реляції й стосунки між персонажами <...>. З одного боку, вони допомагають побудувати більш чи менш правдоподібну картину людських стосунків, побудувати людський світ. З іншого – уже як складові частини цього світу, вони наповнюються моделюючою функцією»* [18, 131–132]. Соціум, стверджує Є. Фаріно,

формується й апробується «у літературі створеними у творі ієрархіями і стосунками між персонажами. Але іноді ці ієрархії і стосунки можуть бути розпізнаними, головним чином, саме за формами імен і за формами звертань» [18, 132]. Наприклад, імена дівчат, семантика яких не залишає сумнівів щодо особливого ставлення до них хлопців – Маня, Соня, Оля («Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника), Таня («Голубий автобус» В. Мальця), Катя («Так пахла тиша...» В. Кави) та ін.; називаючи ласкаво героїв Климком (однойменна повість Гр. Тютюнника), Оленкою («Крижі» Б. Харчука), автори відверто висловлюють своє ставлення (щирість і сердечність) до персонажів, розкривають почуття дружби та певної близькості душ між ними, що регенерується, наприклад, у скороченій формі імені Зульфата – Зуль («Климко» Гр. Тютюнника). Проте можемо зустріти й номінування персонажа в іншій емоційно-векторній площині – зневажливій, «холодній»: Серж («Крижі» Б. Харчука), Грицько («Голубий автобус» В. Мальця), Петько («Щаслива ознака» А. Давидова), Люська («Берізка» Ю. Збанацького) та ін.

Нерідко найменування дітей, як «посередник між змістом і звучанням» (Н. Манюх), є прямим віддзеркаленням рис їхнього характеру, поведінки, життєвої позиції тощо (розбишаки Шило («Саййора» Є. Гуцала) або ж Гачок («Варчина коса» В. Медвідя), найкращий бігун – Черевик («Найкращий намет» Я. Стельмаха), дволика Люська Смик («Берізка» Ю. Збанацького), Харчуковий («Крижі») Жорка Глинський або Підлиза (саме так його прозвали в школі і не випадково), Василь Туз («Голубий автобус» В. Мальця) та ін.), роду діяльності (Оленка, яку охрестили «Ковалівною», «репетиторкою» («Крижі» Б. Харчука), Мартин Господарисько («Крижі» Б. Харчука) та ін.) або ж нарікалися досить незвичним прізвиськом, яке утворювалося в результаті цікавості, невпевненості або чергового «дитячого коника» (згадаймо прізвисько «Атитамбув» Грицька-пастуха («Голубий автобус» В. Мальця), Василеве прізвисько «Чи це я, чи не я» («Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника) та ін.) тощо.

Як підкреслюють науковці, наділення героя-персонажа конкретним іменем, прізвищем чи прізвиськом нерідко є проекцією на «певним чином зацентовану ознаку предмета, яка більшою чи меншою мірою його ідентифікує» (Н. Манюх). Наприклад, дуалізм особистості Люсі Смик («Берізка» Ю. Збанацького) цілком віддзеркалено в її прізвищі. Школярка, як говорять, хоче «всидіти на двох стільцях», її винахідливість і хитрість не знають меж. Згаданий вище Гачок (Гачківський) – постійно сікається до Варі, зачіпає дівчину своїми хлопчачими закидами. Це традиційний для шкільного мікропростору образ, у якому автор акумулював притаманні підліткам своєрідні «знаки уваги» до протилежної статі. Номінування героя Шилом («Саййора» Є. Гуцала) асоціативно співвідноситься з відомим і необхідним у господарстві інструментом. Хлопець, дійсно, як шило: без нього ніде нічого не може відбутися, йому скрізь треба бути, усе знати, в усьому бути першим. Наділення героя прізвищем Туз («Голубий автобус» В. Мальця), Бугор

(«Бригантина» О. Гончара) саме говорить за себе: це стовідсотковий авторитет (хоч і «з червинкою»!) серед однолітків, до «наказів» якого ставляться серйозно. Називаючи дитину Юрою Хитрюком, прізвиськом Фігура («Одиниця „з обманом”» В. Нестайка), автор, з одного боку, асоціативно формує про нього таке уявлення, як і про попередніх персонажів, проте, з іншого, вчитуючись у текст, розумієш, що це герой і за характером, і за вдачею зовсім інший, порівняно з Тузом чи Бугром. Це спокійна, добра й справедлива дитина (переконливим свідченням цього є епізод з кошеням). Вірогідно, за промовистим найменням Фігура письменник «по-хитрому» замаскував справжній світ дитини. І прізвище Близнецевого Кубенка («Мовчун») зовсім не випадкове, адже життєві обставини «заганяють» підлітка у специфічний куб, чотирикутник, з якого хлопець будь-що прагне вибратися. Наймення Жорка Глинський на прізвисько Підлиза («Крижі» Б. Харчука) також відтворює внутрішній зміст героя. Глина, як відомо, матеріал, що в умілих руках зазнає певних перетворень. Так і герой, аби його «причесати» іншим гребінцем, був би непоганим хлопцем. Або Шурик Бабенко («Одиниця „з обманом”» В. Нестайка), якого діти в школі нарекли «Бабенком» (з наголосом на першому складі). Якщо розглядати прізвище, яке має жіночий відтінок, то на ньому позначилося середовище, у якому виховувався й виростав хлопчик («...з самого малечку він був позбавлений хлоп'ячого товариства...» [11, 17]). Постійне перебування в дівчачому мікрокліматі дається взнаки: *«дійшло до того, що якось він сказав бабусі: “Я п і ш л а до Галочки”...»* [11, 18]. Що ж до імені, то зміст означення *«буйне ім'я Шурик»* [11, 18] увиразнюється лише в просторі шкільного колективу.

Одним із концептуально важливих засобів психологізації розкриття внутрішнього світу персонажа, є прийом сну (напівсон, марення). Традиції такого авторського прийому простежуємо від «Слова о полку Ігоревім», пізніше він був актуалізований у творах класичної української літератури – «Повії», «Хіба ревуть воли...» Панаса Мирного, «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького, «Сні», «Хариті» М. Коцюбинського, «Землі» О. Кобилянської тощо, прикметний і для літератури ХХ – ХХІ ст. – «Дім на горі», «Двері навстіж» Вал. Шевчука, низка новел В. Даниленка та інші. В українській прозі про дітей двох визначених десятиріч зображення станів сну / напівсну / марення тощо є концептуальною проекцією до світу внутрішнього «Я» героя. Антитезою зображуваного автором лихоліття й водночас виразом надії на краще є сон Марійки («Будь обережна, Марійко!» В. Кави): *«...наче вона шпарко біжить широкою зеленою вулицею свого села, ледь діткаючися пухнастої куряви, біжить назустріч мамі, яка несе їй новісіньке, червоне, аж очі вбирає, плаття. А поруч мами сягисто йде татусь, ховає за спину руки, в яких, звичайно, велика смачна цукерка...»* [4, 3]. Проекцією на зовнішній та внутрішній світ людини голодного воєнного часу є сон Харчукових Оленки («Крижі»), якій снилося жито, Романа («Роман і Яринка»), котрий бачив уві сні хату, маму. Оскільки сон – це *«стан свободи людської душі від тілесних оков»* [1, 381], то саме там, уві

сні, проступає дитинність героя, безпосередність, віра у світле майбуття. Сон – це бажана реальність для дітей, те, чого не вистачає в їхньому житті. Природно, що в драматичні воєнні часи напівголодного існування Оленці («Крижі» Б. Харчука) сниться жито як порятунком від смерті, запорука життя; Марійці («Будь обережна, Марійко!» В. Кави) такі бажані ласощі, як цукерка; маленькому напівсироті Романові («Роман і Яринка» Б. Харчука), як і сироті Степану («Теплий попіл» Б. Харчука), увижається страчена фашистами мама. Неспокійний сон одинадцятирічного Маркіяна (однойменний твір В. Кави), його нерозбірливе бурмотіння, крик фіксують внутрішній стан, його сподівання, віру в те, що знайде батька. Уві сні розкриваються і внутрішні переживання Близнецового Сашка Кубенка («Мовчун»), якому вкрай бракує батькового тепла, підтримки. Рефлексії маленьких героїв, що відтворюються в сні / напівсні, розкривають їхній психологічний світ у кризових ситуаціях.

Працюючи у складних умовах, у постійних обмеженнях, письменники 70–80-х років ХХ сторіччя (і не лише ті, чиї твори були нами згадані) усе ж таки намагалися культивувати об'єктивізоване осягнення тогочасної буденності, сенсу буття особистості, моделюючи, як слушно підкреслив М. Жулинський, *«нову свідомість, нові суспільні погляди і оптимістичні умонастрої»* [3, 91], які й були потужним художньо-силовим потоком змін, оновлення, що нерідко «ламали» лабета жорстокої соціальної атмосфери.

Психологія дитини, ієрархія її настроїв багатоаспектно представлена в прозі 70–80-х років ХХ сторіччя, її інтерпретація варіюється залежно від зображення ситуацій, у яких опиняється герой-індивід, чия душа сповнена моральної чистоти й доброти, справжності й дитячої «дорослості». Модель світу особистості реалізується як безпосередній об'єкт впливу навколишнього світу, що уможливлює вияв особистісного «Я» героя крізь призму психічних процесів, що розкривають певний емоційний стан дитини. Використання імен, прізвищ чи прізвищ як характеротворчих елементів слугує лакмусовою стрічкою для увиразнення поліфонічності персонажа: його внутрішнього «Я», характеру, психоемоційної організації. Вагомим критерієм унаочнення світу дитини є стан сну, у якому фіксуються переживання героя, туга за передчасно втраченою родиною, його прагнення, мрії, сподівання.

Список використаних джерел

1. Багнюк А. Л. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник / Анатолій Лаврентійович Багнюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 512 с.
2. Білоус П. Про художність, паралітературу й літературні смаки / Петро Білоус // Слово і Час. – 2012. – № 2. – С. 89–93.
3. Жулинський М. Людина як міра часу. Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1979. – 275 с.

4. Кава В. Будь обережна, Марійко! : [повість] / Віктор Кава. – К. : Веселка, 1976. – 211 с.
5. Кава В. На те літо, після війни... / Віктор Кава // Кава В. На те літо, після війни... : [повісті та оповідання]. – К. : Веселка, 1979. – С. 55–63.
6. Куньч З. Й. Універсальний словник української мови / Зоряна Йосипівна Куньч. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 848 с.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова (голова) та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
8. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
9. Медвідь В. Варчина коса / В'ячеслав Медвідь // Перед останнім уроком : [оповідання та повісті про старшокласників] / Упоряд. А. Скрипник. – К. : Веселка, 1990. – С. 19–25.
10. Нежива Л. Формування в учнів цілісного образу світу під час вивчення літературних напрямів / Людмила Нежива // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 27–31.
11. Нестайко В. Одиниця «з обманом» / Всеволод Нестайко // Нестайко В. Вибрані твори : [в 2-х т.]. – К. : Веселка, 1990. – Т. 2. : П'ятірка з хвостиком : Повісті та повісті-казки. – С. 8–90.
12. Письменна Л. Тисяча вікон і один журавель / Лариса Письменна // Письменна Л. Тисяча вікон і один журавель : [казки, оповідання, повісті]. – К. : Веселка, 1984. – С. 407–507.
13. Полохова Н. Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х рр. ХХ ст. : [монографія] / Наталія Полохова. – Кіровоград : ПП «Поліум», 2010. – 176 с.
14. Сидоренко Н. Жанрові модифікації лірико-романтичних повістей про дитинство в українській літературі 60 – 80-х років ХХ ст. / Наталія Сидоренко // Слово і Час. – 2011. – № 9. – С. 72–82.
15. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
16. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво в «духовній ситуації» своєї доби : синергетичний вимір / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2012. – № 3. – С. 19–37.
17. Тульчинська Н. М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Тульчинська Наталія Михайлівна. – Дніпропетровськ, 2002. – 217 с.
18. Фарино Е. Имена / Ежи Фарино // Фарино Е. Введение в литературоведение : [Учебн. пособие]. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 129–158.

19. Фащенко В. В. Соціальність реалістичного психологізму / Василь Васильович Фащенко // Фащенко В. В. У глибинах людського буття : [літературознавчі студії]. – О. : Маяк, 2005. – С. 44–59.

20. Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. – [2-ге вид. (перероблене і доповнене)]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1986. – 800 с.

21. Фролова К. Емоціональність як природна основа художнього таланту / Клавдія Фролова // Радян. літературознавство. – 1968. – № 8. – С. 40–53.

22. Харчук Б. Крижі / Борис Харчук // Харчук Б. Теплий попіл : [повісті та оповідання]. – К. : Веселка, 1981. – С. 88–197.

Annotation

Taranenko A. V. The model of the child's world in the Ukrainian prose of the 1970-1980s: the peculiarities of its creation

It is investigated the components of the model of the world of the child hero on the basis of the works of the Ukrainian prose writers of the 1970-1980s (short stories “Not that summer, after the war...” by V. Kava, “Varcha’s braid” by V. Medvid, story “Be careful, Mariika” by V. Kava, “One thousand Windows and one Crane” by Larysa Pysmenna, “Klymko” by Hr. Tutunnyk, “Kryzhu”, “Pankrats and Yudka” by V. Kharchuk etc.). The autobiographic marker, the functionality of names, surnames and nicknames are stressed. The conceptuality of the dream is emphasized.

A lot of researcher think that the constructive “step” of the model of the world is the individual with a specific outlook, notional and emotional range, spectra square of the inner states etc. The definite personality represented in the text is often “ringing as a bell together with the world that is inside her and behind her” (V. Faschenko). That’s why the model of her world, which has a psychological basement, is “determined by the movement” (V. Faschenko) of consciousness / sub-consciousness. The impulses if the inner world are fixed in the sub-consciousness as the result of consideration / reconsideration, perception / negation, understanding of definite situations or the surrounding reality in total. Constructing the model of the world where there are many-sided philosophical problems of the “sense of life filling in the center” (I. Livytska), the authors of the work about children are concentrated on the image of the not-grown personality: child, adolescent, teenager.

The psychology of the child, the hierarchy of their mood are presented in the prose of the 1970-1980s, its interpretation varies corresponding to the presentation of the situation which presents the individual character, whose sole is full with moral purity and goodness, real life and childish “adulthood”. The model of the world of the personality is realized as the object of influence of the surrounding world that makes possible the reveal of the individual “I” of the hero through the psychic processes that reveal the definite emotional state of the child. The use of names, surnames or nicknames as character elements is a litmus paper for making peculiarity of the polyphonic feature of the character: his inner “I”, character,

psycho-emotional organization. The important criterion to make the child's world definite is the state of the dream which fixes the hero's feelings, longing for the lost motherland, his dreams, expectations.

Key words: *the model of the world, the picture of the world, inner state, name, surname, nickname, dream.*

УДК 821.161.2

I. В. Тіпер (м. Дніпро)

МОТИВИ КОХАННЯ ТА МАТЕРИНСТВА ЯК ПРЕЗЕНТАТОРИ ПРИТУЛКУ В ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

У статті висвітлено специфіку художньої презентації мотивів кохання та материнства в текстах Галини Пагутяк («Повість про Марію і Магдалину» (1982), «Господар» (1986), «Соловейко» (1986), «Книга снів і пробуджень» (1995), «Захід сонця в Урожі» (2003)). Відзначено, що ці мотиви є наскрізними в сюжетах творів письменниці, розглянуто їх динаміку в контексті розвитку мотиву пошуку героями притулку та своєрідність їх реалізації в ракурсі індивідуально-авторської моделі світу та опозиції відчужена людина/світ. Виокремлено ситуацію втрати (дитини, коханого, кохання тощо) як домінуючої в оприявленні теми неможливості порятунку від жорстокого світу.

Ключові слова: *мотив, пошук, модель світу, опозиція людина/світ, жорстокий світ, самотність.*

В статье освещена специфика художественного развития мотивов любви и материнства в текстах Галины Пагутяк («Повість про Марію і Магдалину» (1982), «Господар» (1986), «Соловейко» (1986), «Книга снів і пробуджень» (1995), «Захід сонця в Урожі» (2003)). Отмечено, что эти мотивы являются сквозными в сюжетах произведений писательницы, рассмотрены их динамика в контексте развития мотива поиска героями убежища и своеобразие их реализации в ракурсе индивидуально-авторской модели мира и оппозиции отчужденный человек/мир. Выделено ситуацию потери (ребенка, любимого, любви и т.д.) как доминирующей в интерпретации темы невозможности спасения от жестокого мира.

Ключевые слова: *мотив, поиск, модель мира, оппозиция человек/мир, жестокий мир, одиночество.*

У сучасному літературознавстві посилюється інтерес до вивчення синкретизації художнього мислення письменника. Це зумовлено появою в художній літературі багатокomпонентних текстових структур, основним

організуючим елементом яких є, зокрема, система мотивів. Серед таких творів і повісті та романи Галини Пагутяк, у яких простежується своєрідна система розгорнутих мотивів. Увага літературознавців до її творчості засвідчена численними інтерв'ю, що з'явилися останнім часом на шпальтах друкованих та інтернет-видань, рецензіями (В. Агєєвої, І. Дзюби, О. Логвиненко, К. Ломазової, О. Мкртчян, Ю. Мушкетика, Р. Харчук та ін.), науковими працями (дисертацією А. Артюх, статтями Т. Вірченко, О. Галаєвої, Я. Голобородька, Т. Гребенюк, О. Карабльової, Н. Мельник та ін.). Проте, незважаючи на інтерес дослідників до прози письменниці, розмаїття мотивів у її текстах залишається не вивченим, що зумовлює актуальність обраної теми. У зв'язку з цим метою статті є розгляд сюжетних ліній кохання та материнства як своєрідних парадигм розвитку теми порятунку від жорстокого світу в прозі Г. Пагутяк, їх концептуальності та функціональності.

Зауважимо, що в багатьох творах Г. Пагутяк не йдеться про щастя кохання чи щастя материнства. Герої (чоловік чи жінка) у пошуках кохання, жінка – материнства сприймають їх як майбутній притулок у чужому світі, порятунком від самотності, як спосіб самоутвердження в соціумі. З розвитком сюжету акцентується перемога чужого їм світу. Здебільшого герої нещасні у своїх пошуках, вони не знаходять кохання або втрачають його, не здійснюють сподівання й на щастя материнства. У художній реалізації цих мотивів у творах Г. Пагутяк в активній позиції екзистенціал смерті.

У «Повісті про Марію і Магдалину» мотиви кохання та материнства пов'язані з образом Марії, образ якої протиставляється зовнішньому світові як уособлення відчуженості від нього. Формою притулку в межах світу, який обирає Марія, є обмеження контактів з його представниками до мінімуму та звуження власного світу, обов'язковими в якому є книги. Розширення героїнею власного часопросторового континууму за рахунок фантазії, ідентифікування себе з героями відомих трагедій, романів та поем («*Марія навчилася урізноманітнювати своє життя, вносячи в нього то аристократичний безлад, то напівістеричний аскетизм. Офелія, Євгенія Гранде, Джульєтта, яка залишилася живою, Маргарита, котра спускається в неділю по сходах в довгому платті, строга і недосяжна*» [6, 62]) є виявом, з одного боку, її бажання ізолюватися від міщанського середовища, а з іншого – утекти від власної самотності. Парадоксальна співвіднесеність ситуацій втечі в самотність як форми порятунку від міщанського світу та втечі від самотності є засобом відчуження героїні від власної суті, що поглиблюється через звернення до книжних героїв як знаків проживання чужого життя як свого: «*Її коханий загинув на війні, або від руки невірного друга, чи збожжеволів нарешті. Мало що могло статися. Залишився тупий біль – справедлива розплата за холодність і жорстокість*» [6, 62]. Захоплення героїні книжними образами жінок, які втратили своїх коханих, призводить до ідеалізації нещасливого кохання та відтінює вираз її підсвідомого бажання пережити його, що оприявнюється в ситуації –

відштовхуванні Н.: *«Я іронізувала в листах, хоч найбільше боялась, щоб він не сприйняв їх як копію моїх думок. Але він зрозумів їх, як знуцання над святинею. Я в свою чергу обурилась. <...> Він мовчав»* [6, 68]. Поведінка Марії вмотивована ситуацією протесту проти загальноприйнятого уявлення про стосунки молодих людей, прагненням бути не такою, як усі. У роздумах героїні про колишнього коханого актуалізовано відчуття страху, беззахисності, що зароджуються як реакція дівчини на жорстокість світу: *«Я не хотіла його показувати своїм знайомим і тим більше мамі. Боялась, що не захищусь, коли хтось буде сміятися з нас обох»* [6, 67]. Розрив з Н. сприймається Марією як свобода, що дає їй змогу моделювати своє життя, видаючи бажане за дійсне: *«Вона навіть думає, чи не краще розповісти кому про те, як вона любила Н., і як він загинув у авіаційній катастрофі. Зрештою, вона має право вигадати якийсь міф для виправдання своєї дивної поведінки»* [6, 69].

Стан усамітнення героїні «Повісті про Марію і Магдалину», що спершу інтерпретується як порятunek від бездуховності світу міщан, поступово змінюється прагненням подолати самотність, що розгортається в сюжеті твору у вираженні неусвідомленого бажання материнства, що оприявлюється спочатку як піклування про беззахисне кошеня, а потім – як налаштування на народження дитини. Вираз її мрії піклуватися про слабшого (*«Вважала себе слабкою істотою, а таким завжди хочеться піклуватись про слабших за себе»* [6, 86]) виявляє інтенцію на моделювання нею вже не свого, а чужого життя: *«... моя дитина народиться сонячного дня і п'ять років не бачитиме нікого, крім лагідних людей, звірів, лісу й боятиметься тільки грому»* [6, 128]. Материнство з погляду героїні трактується автором як основне призначення жінки на землі, ігнорування якого чи навіть неможливість реалізації якого є гріхом (*«З тих чи інших причин вони їх не народили, може, не встигли, не схотіли, побоялись, постаріли... Словом, хто тут винен, крім жінки...»* [6, 62]), як порятunek від самотності й притулок у жорстокому світі. У той же час бажання Марії бути матір'ю з авторської позиції вмотивоване з певною її інфантильністю, бажанням повернутися у світ дитинства, як, наприклад, в епізоді купування нею іграшок. Інфантильністю продиктовані й стосунки дівчини з Дмитром, що відтінені виразом її ставлення до його запрошень, нездатності припинити спілкування з хлопцем, що вмотивовується її прагненням захисту (*«Вона тільки боялась, щоб не прийшов Дмитро, не розвалив цю фортецю, котру вона спорудила для себе і для своєї дитини»* [6, 131]). Сприйняття Дмитра як об'єкта насолоди (*«Н. вважав би Дмитра за об'єкт її насолоди, не більше»* [6, 120]) свідчить про споживацьке ставлення героїні до нього, відсутність духовного зв'язку між ними, як і розрив з хлопцем після зачаття дитини (*«У неї було єдине бажання – народити дитину»* [6, 120]) є тому підтвердженням. У цьому контексті особливого змісту набуває фінальна фраза: *«Щойно народжене дитя заберуть від неї»* [6, 136] – як підтвердження тези: народження дитини заради порятунку в жорстокому світі є ілюзією.

«Повість про Марію і Магдалину» (1982) належить до ранніх творів письменниці, яка ще не пізнала щастя материнства. Цим можна пояснити той факт, що мотив материнства в цьому творі реалізовано не так виразно, як мотив кохання. У наступній повісті-баладі «Соловейко», опублікованій 1986 року, мотив материнства загалом відсутній, натомість мотив кохання порівняно з його розвитком у «Повісті про Марію і Магдалину» набуває нового відтінку – мрії головної героїні про ідеальне кохання. У ситуативному зображенні героїв повісті-балади письменниця інтерпретує стан закоханості дівчини як несвідоме очікування відповідного стану хлопця, у чому розчаровується, оцінюючи його поведінку як прояв буденності: *«Ти уже без пляшки не приходиш, тобі треба стимулу. Я ж коли тебе побачила вперше, ти мені видався таким чистим, добрим. А ти такий самий, як вони»* [7, 275]. Використавши прийом сну, Г. Пагутяк акцентує, що такий розвиток стосунків між молодими людьми запрограмований від їх зародження: *«А далі все поринуло в туман. <...> Я йшла <...> я ступила у зовсім темну вуличку <...> обернулась, щоб взяти тебе за руку. Нікого... <...> Налетів вітер, вихопив з рук зошита і кинув у воду, котра понесла його невідомо куди. Я гірко заплакала»* [7, 260]. Образ туману – ознака психічної депресії героїні, її нездатності до ментальної автономії, що виникає внаслідок психічного тиску з боку іншої людини, у даному випадку – Надії, яка вважає коханого своєї подруги недостойним її. Темрява символізує іманентну загрозу з боку репресивної особистості. Ситуація занурення в темряву та неможливості виходу з неї – вказівка на слабкість головної героїні. Вектор руху героїні – з темряви до світла – репрезентує її намагання мислити та діяти самостійно; перешкода, що означена метафоричним образом потоку підкреслює його нездійсненність. Деталь – листи, котрі хлопець передає героїні, – знак комунікативного вакууму, у якому перебувають закохані (їх неспроможності висловити словами свої думки та почуття), а також його дії аби порозумітися з нею. Епізод втрати листів, що не були прочитані, – градаційно розгортають мотив непорозуміння між хлопцем та дівчиною.

Своєрідною формою захисту від жорстокого бездуховного світу для героїні повісті-балади обрано оголошення нею себе божевільною. Проте це не приносить їй заспокоєння, лише викликає бажання втечі у світ дитинства: *«А на Новий рік поїду додому. <...> Я сяду під ялинку в напівтемній теплій кімнаті біля Снігуроньки з облупленим носом, як колись в дитинстві»* [7, 277]. Зустріч героїні з хлопцем з «волохатими грудьми», образ якого є уособленням низьких інстинктів (*«Маг є, випити є, сигарети є... <...> Треба насолоджуватись життям, кицюню»* [7, 278]), інтерпретується як поштовх до активного протесту. Накладання образу коханого, який, за уявленням дівчини, мав би бути уособленням бездуховності, на образ нового знайомого (*«Важка рука лягла мені на плече. На мить здалось, що це ти стоїш поруч»* [7, 278]), зумовлює розвиток мотиву втечі та трагічну розв'язку. Перехід героїні в інший світ супроводжується піснею: *«Ой там на горі дивний див, / Ой там молод хлопець строїв дім, / Всю нічку не спав та*

пісень співав, / Собі дівчину прикликав» [7, 278]. Образи дому та хлопця, який його будує, пов'язують пісню зі сном дівчини в час її розлуки з коханим («Вночі мені приснився білий великий будинок, ще не зовсім збудований, бо однієї стіни в ньому не було, і ти складав її з цегли» [7, 269]) та є символами домашнього вогнища, родини як притулку від світу. Образ недобудованого будинку уві сні є втіленням усвідомленої героїнею неспроможності коханого здійснити її мрію про великий дім як форму захисту від світу та компенсації відсутності батька, смерть якого сприймається як основа руйнування їхнього родинного вогнища. В образі пісні, яка звучить після загибелі дівчини, символічно втілено мрію про ідеальне кохання, що може стати притулком від жорстокості та бездуховності, і є вказівкою на неможливість реалізації бажаного в цьому світі.

Отже, ідеальне кохання як духовне та фізичне єднання чоловіка та жінки («Я – розум, ти – душа. У нас вони одні на двох» [3, 148]), за версією Г. Пагутяк, не може існувати в реальному часі та просторі. Цю тезу письменниця осмислює в романі «Господар» (1986), зображуючи долі героїв – Тітуса та Міранди, Сави та Вітерниці. Презентуючи кохання Тітуса до Міранди, авторка протиставляє його почуття бездуховності суспільства споживацтва, що уособлене в образах колишніх однокласників хлопця. У зображенні «аномальності» стосунків Тітуса та Міранди, що пробуджують у них страх перед невідомим, чужим і кращим і викликають бажання знищити та принизити закоханих, божевілля через сприйняття хлопцем трактується як її перебування на іншій (і кращій!) планеті («Я на одній планеті, а ти на другій. Моя планета чорна, а твоя – біла» [3, 6]) як вияв несвідомої інтенції на втечу з Елідана на Селію, що оприявнюється спочатку як захоплення Савою, а потім і як реальний політ. Стан божевілля Тітуса, маркованого нібито почутим голосом Міранди, є символічним виявом возз'єднання з коханою, утечі від світу, у якому любов зводиться лише до статевого потягу.

У наступних творах Галини Пагутяк теж відсутній мотив ідеального кохання, у них увиразнюється тема кохання як втечі від самотності, але об'єктом почуттів героїв стають істоти з потойбічного світу. Так, у повісті «Захід сонця в Урожі» (2003) відчуття порожнечі в межах зображених стосунків героїв (чоловіка і жінки) скорельоване на вираз прагнення героїні мати інфернального коханця, що сприймається нею як реалізація дитячої мрії про незнайомця, прекрасного принца. Бажання зустрічі з чужинцем художньо реалізоване як таке, що спровоковане інтенцією на руйнування спокійного ритму життя в Урожі, «де все доцільне і поважне». У сцені боротьби героїні з демонічною істотою уві сні («Вже дримала, коли здаду хтось обхопив мене руками. <...> На потилиці я виразно чула дотик чогось колючого <...>. Боротьба тривала дуже довго» [4, 10]) є виявом залежності героїні від впливу інших осіб, намагання позбавитися його та неможливості досягнути цієї мети через свою слабкість. Зображуючи жінку, Г. Пагутяк виокремлює як одну з основних її рис – пасивність, що зумовлює прагнення

до активності, уособленням якої в повісті є образ Моряка. Епізод переїзду героїні до іншого дому прочитується як відмова від свободи вибору, на якій базувалися її стосунки з чоловіком, та підкорення сильній особистості, що дає відчуття захищеності та внутрішнього комфорту. Переїзд осмислюється у творі як її тимчасова смерть та відродження в новій якості; містичним провідником з одного світу в інший є образ містичного Моряка: *«Як чорний ангел смерті, він взяв мене за руку і повів, щоб полегшити мені перехід до іншого життя»* [4, 47]. Остаточне утвердження героїні в статусі дружини Моряка (тобто розриву зв'язків зі старим життям) супроводжується смертю колишнього чоловіка, що прочитується як ритуальне жертвопринесення старого в ім'я нового, в ім'я притулку від жорстокого світу.

Щодо мотиву материнства, то в романах та повістях 90-х років ХХ століття порівняно з ранніми творами він трансформується в мотив нереалізованого материнства. Так, у *«Книзі снів і пробуджень»* (1995) він є домінантою однієї з сюжетних ліній (розвиток якої пов'язано з образами дівчини в поетизованому пролозі до неї та студентки Оксани). Якщо героїні прологу притаманна туга за *«зачаттям, яке не відбулося»* (*«... твоє сім'я пролилось на мерзлу вбогу землю перемішалось з хвоєю піском листям ти пожалкував мені дати хоч трохи себе»* [5, 279]), то для Оксани нереалізованість як матері є катастрофою. Розповіді про студентку Оксану передуює епізод кошмарної візії – розчавлений автобусом солдат: *«Поперек тротуару лежав убитий машиною жовнір, із живота якого вилізли рожеві кишки»* [5, 280]. За О. В. Ларіоновим та П. О. Ерзяйкіним, аварія – *«образ латентного суїцидного утворення, яке може активізуватися при першій можливості»* [1, 313]. Ці візії дівчини є художнім виявом її суїцидних настроїв, які репрезентовані як акт самовбивства. Трагічний фінал історії Оксани закорінений у відчуття незахищеності, породжене усвідомленням її власної безпритульності та нереалізованості. Простір гуртожитку як місця тимчасового притулку героїні набуває символічного значення – місця, що вбиває: *«Я вмру в гуртожитку, бо їх більше на світі, ніж домів, де можна бути незалежним»* [5, 282]. Намагання героїні втекти від дійсності трактується як її мрія про дитину й екстраполюється на образ справжнього притулку як альтернативи тимчасовості. Це художньо розгорнуто в епізодах ритуального скуповування дитячих речей, що має викликати душу дитини. Прагнучи реалізуватися як матір, героїня відкидає можливість бути щасливою в коханні. Причина такого її стану розкрита через згадку про наругу над нею в дитинстві: сприйняття чоловіків як носіїв жорстокості призводить до самотності та відчуження, що провокує її болючі рефлексії, репрезентовані у творі у формі магнітофонного запису. Осмислюючи причини самотності, Оксана приходить до висновку про несумісність власної сутності та соціальної маски: *«Мені треба було йти в телятниці. Я би випоювала теляток, годувала б, чистила. <...> Але на свою біду, я вміла писати гарні твори про різні пори року, навіть вірші писала про сінокіс. І попхалась у науку. А тепер мені двадцять шість років і я нікому не*

потрібна» [5, 281]. Усвідомлення героїнею неможливості повернення в минуле та досягнення щастя в теперішньому, конфлікт між внутрішньою суттю та соціальною маскою зумовлюють трагічну розв'язку: *«Ти відчиняєш вікно, Оксано. Не дивися вниз. Ось білий голуб падає тобі в руки»* [5, 282].

Отже, мотиви кохання та материнства розгортаються в низці романів та повістей Г. Пагутяк у контексті пошуку героями притулку. Можна говорити про динаміку згаданих мотивів: від ідеального кохання до кохання як втечі від самотності та від очікування материнства до трагедії нереалізованості героїні як матері. Специфіка реалізації цих мотивів у творах письменниці зумовлена насамперед особливостями індивідуально-авторської моделі світу, в основі якої протиставлення фантастичного притулку й жорстокого реального світу, та опозиція відчужена людина/світ. Домінування в аналізованих творах ситуацій втрати коханого чи коханої, втрати дитини чи смерті одного із закоханих увиразнює думку про неможливість порятунку від жорстокого світу. Повторювані мотиви кохання та материнства поєднують твори Г. Пагутяк у єдине ціле.

Список використаних джерел

1. Ларионов А. В. Сон и сновидения / А. В. Ларионов, П. А. Эрзякин. – Екатеринбург : Изд-во Урал. университета, 1996. – 424 с.
2. Пагутяк Г. Біограф Леонтовича : [роман] / Галина Пагутяк // Дзвін. – 2001. – № 5–6. – С. 2–41.
3. Пагутяк Г. Господар : [фантастичний роман] // Пагутяк Г. Господар : [фантастичний роман, повість-балада] / Галина Пагутяк. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 4–160.
4. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : [повість] // Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : [романи, повісті та оповідання] / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2003. – С. 9–66. – (Видавничий проект сучасної української літератури «Приватна колекція». Серія: «Українська модерна проза»).
5. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень : [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. 279–346 – (Видавничий проект сучасної української літератури «Приватна колекція». Серія: «Українська модерна проза»).
6. Пагутяк Г. Повість про Марію і Магдалину : [повість] // Пагутяк Г. Діти : [повісті, роман] / Галина Пагутяк. – К.: Радянський письменник, 1982. – С. 62–222.
7. Пагутяк Г. Соловейко : [повість] // Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : [романи, повісті та оповідання] / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2003. – С. 241–278. – (Видавничий проект сучасної української літератури «Приватна колекція». Серія: «Українська модерна проза»).

Annotation

Tiper I.V. Motives of love and motherhood as presenters of shelter in Galina Pahutyak's prose.

The article deals with the investigation of the specific features of motives of love and motherhood as presenters of shelter in Galina Pahutyak's prose ("Povist pro Mariiu i Mahdalynu", "Hospodar", "Soloveiko", "Knyha sniv i probudzhen", "Zakhid sontsia v Urozhi"). Galina Pahutyak's prose is interesting for the research as an example of metanovel. The research of the writer's novels, stories and short stories allowed to single out such characteristics of metanovel as structuring of writer's model of the world, that is based on the opposition of the cruel world to the fabulous shelter, motives of the escape from the world, search of the shelter, lost paradise, peace, love and maternity, modeling of the character's identity, his or her estrangement from the world, intertextual and autotextual constructions, system of repeatable images. That is why the question of motive organization of Galina Pahutyak's proze is actual.

It is noted that these motives are cross-cutting subjects in the works of the writer, considered their dynamics in the context of motive search shelter by characters and originality of their implementation from the perspective of individual author's model of the world and opposition alienated man / world. The situation of loss (child, lover, love, etc.) as the dominant theme in expression inability to escape from the cruel world is singled out.²¹⁴

We can talk about the dynamics of these motives from motive of ideal love to love as an escape from loneliness and from motive of expectations of motherhood to the tragedy of unrealized heroine as a mother. The specifics of the implementation of these motives in the works of writer primarily due to the peculiarities of individual author's model of the world based on the opposition of fantastic accommodation and cruel real world and alienated the opposition man / world.

Key words: motive, search, model of the world, the opposition man / world, cruel world, loneliness.

СПЕЦИФІКА РЕФЛЕКСІЇ МАТЕРИНСЬКОГО ОБРАЗУ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА: ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглядається маскулінна поетикальна стратегія рефлексії материнського об'єкта (представленого наснаженими материнським архетипним змістом образами матері, коханої, України, землі) в ліриці В. Симоненка, зокрема домінанта любовного обожнення матері, виражена в мотивах її уславлення, жертвовного служіння їй, в ідеалізації синівсько-материнських стосунків, екстрапольованих на інтимні взаємини ліричного Я, на його виконання патріотичного обов'язку, з позиції актуалізації маскулінного едипового психокомплексу, зокрема лібідозного потягу до матері.

Ключові слова: материнський образ, лірика В. Симоненка, маскулінна поетикальна стратегія, маскулінна техніка письма, едипів комплекс.

Рассматривается маскулинная поэтикальная стратегия рефлексии материнского объекта (представленного наполненными материнским архетипным содержанием образами матери, любимой, Украины, земли) в лирике В. Симоненко, в частности доминанта любовного обожания матери, которая выражается в ее прославлении, жертвенном служении ей, в идеализации отношений между матерью и сыном, экстраполированных на интимные связи лирического Я, на его исполнение патриотического долга, с позиции актуализации маскулинного эдипового психокомплекса, в том числе либидозного влечения к матери.

Ключевые слова: материнский образ, лирика В. Симоненко, маскулинная поэтикальная стратегия, маскулинная техника письма, эдипов комплекс.

Гендерно-психічний аспект дослідження лірики зорієнтований на висвітлення гендерної (маскулінної / фемінінної) специфіки поетикальної стратегії та техніки письма, що наснажена гендерними психотипічними рисами ліричної свідомості, зумовленими у свою чергу гендерно-статевими особливостями психічного переживання едипової ситуації, підсиленними / трансформованими чинними культурними нормами. Мета гендерно-психічного розгляду вітчизняної лірики полягає, по-перше, у збагаченні її

інтерпретаційного поля, по-друге, у поглибленні уявлень про пов'язаність людської психіки (особистості), етнокультури та художнього тексту (зокрема ліричного), по-третє, в окресленні національних, зумовлених культурно-історичним поступом моделей маскулінності / фемінінності, виражених у ліриці. Гендерне літературознавство, представлене в Україні студіями В. Агеевої, М. Варикаші, Ю. Гончар, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Крупки, Г. Улюри, С. Філоненко та ін., поєднуючи гендерну (феміністичнокритичну) методологію з іншими, актуальними на сьогодні, часом залучає й психоаналіз (Н. Зборовська, Ю. Гончар), однак у розгляді лірики вплив едипової психосимптоматики та її роль і в гендерній диференціації поетикальної стратегії та техніки письма ще не бралися до уваги. Не досліджено в гендерно-психологічному ракурсі й поезію В. Симоненка, хоч саме в ній актуалізовано специфічні риси національної маскулінності (зокрема, любовне фокусування на материнському об'єкті), переломлені крізь естетико-культурну призму шістдесятництва. Тематично дотичними однак є присвячені його творчості студії О. Деркачової, де з позицій теорії архетипів К.-Г. Юнга та міфопоетики розглянуто специфіку втілення архетипного образу Великої матері у варіантах Доброї Матері, Хорошої та Поганої Аніми в образах матері ліричного героя, удови, самотньої матері, України, землі, коханої у зв'язку з громадянською позицією й біографією митця, та Г. Юзків, де увагу приділено мотиву платонічного кохання та його морально-етичним підвалинам. Метою статті є розгляд маскулінної поетикальної стратегії рефлексії синівського потягу ліричного героя до матері та маскулінної техніки трансляції любовного почуття до неї в ліриці В. Симоненка. Реалізуємо її шляхом висвітлення специфіки розгортання мотивів ушляхення матері, гармонійних синівсько-материнських стосунків, що впливають і на інтимні стосунки ліричного Я з жінками, засобів вираження любовно-ніжного ставлення до материнського об'єкта, прагнення «злитися» з ним, зокрема і шляхом жертвовного служіння.

Психоаналітичне вивчення едипового комплексу (З. Фройд, Х. Дойч, А. Адлер, М. Кляйн, К. Хорні та ін.) ґрунтується на фрейдівській концепції лібідозного потягу дитини до батька протилежної статі. Як відомо, новонароджена дитина переживає симбіотичну єдність з матір'ю, образ якої є першозначним для формування еґо. Психічна еволюція дитини пов'язана з поступовою сепарацією від материнського, що в маскулінному психотипі нашоується на лібідозний потяг, тому провокує конфліктогенну фіксацію на материнському, що зумовлює, зокрема, поляризацію – ідеалізацію (глоризацію) та демонізацію, знецінення образу матері (загалом жінки). Маскулінній поетикальній стратегії рефлексії синівсько-материнських взаємин властиві емоційна напруга материнського образу в спектрі від любовного обожнення, ніжності до розчарування, знецінення, зневаги, а також фантазування про особливі стосунки матері й сина (повне єднання

або навпаки – розлука, вигнання, безпритульність сина), що зумовлені маскулінною едиповістю.

Фіксація уваги на материнському образі вирізняє лірику В. Симоненка й виявляється в мотиві любовного обожнення матері, замилюванні її позитивними якостями, піднесенні, сакралізації, глоризації її образу, наприклад, у поезії *«Скільки б не судилося страждати...»*: *«...благословлю завжди / День, коли мене родила мати / Для життя, для щастя, для біди...»* [2, 62]). У фразі з цього вірша – *«День, коли мої маленькі губи / Вперше губи мамині знайшли...»* – відверто транслуються лібідозні інфантильні бажання ліричного Я, що відповідають симптоматиці маскулінного едипового комплексу. У поезіях В. Симоненка часом артикульоване не властиве маскулінності прагнення ідентифікації з материнським: *«Я хотів би, як ти, прожити...»* («Матері» [2, 122]), *«Любить людей мене навчила мати»* («Я не був за дальніми морями» [2, 123]), що змістовно вмотивоване в тексті чеснотами матері та чільним місцем, яке посідає її образ у свідомості ліричного Я: *«...Я таку тебе завжди бачу, / Образ в серці такий несу – / Материнську любов гарячу / І твоєї душі красу»* («Матері» [2, 122]) та підсилено психобіографією митця – дефіцитом батьківського зразка для ідентифікації. Так, у поезії *«З дитинства»* у формі сповіді виписана ситуація неповної родини поета: *«В мене була лиш мати, / Та був іще сивий дід, - / Нікому не мовив «тату» / І вірив, що так і слід. / Був певен, що батько лишній, / Крикливий, немов сусід...»* [2, 149]. Негатив, спрямований на батька, імовірно зумовлений не лише специфікою едипової ситуації, а й образою покинутого сина (на цей психобіографічний аспект указує й О. Деркачова [2, 203–204]), стає основною компенсаторної фіксації на материнському, ідеалізацією дуади мати – син, глоризації материнства (навіть у ситуації відсутності чоловіка, як у поезії *«Одинока матір»*). Однак психосимптоматика ліричного Я поезій В. Симоненка, як і їхня поетикальна стратегія, не є фемінінними: ліричний герой прагне маскулінної ідентифікації (у поезіях *«З дитинства»*, *«Кривда»*), за відсутності батька посідає його місце біля матері й вільно виражає ніжні синівські почуття, як у поезії *«Ти питаєшся, матусю...»*, де репрезентовано теплі стосунки матері й сина, у яких будь-хто інший буде зайвим: *«І любити тебе буду, / Як завжди, / Пригорну тебе на груди / Молоді <...> / А невісточки, кохана, / Ти не жди»* [2, 191]). У ліриці В. Симоненка рефлексія синівської любові до матері доповнена мотивами уславлення материнства: *«І сьогодні вклоняється серце моє / Тій земній, соромливій, жагучій жіночості, / Що красою життя – материнством – стає»* («Я чекав тебе...» [2, 77]), *«...Та право материнства – за тобою!»* («Одинока матір» [2, 65]), подвигу жінки-матері: *«...я пам'ятник бабі Онисі / воздвиг би на площі в Москві. / <...> щоб всі, ідучи повз неї, / знімали в пошані шапки»* («Баба Онися» [2, 8]). Схожа фіксована на матері психосимптоматика втілена в поезії Т. Шевченка. Ідейно-тематична співзвучність лірики В. Симоненка лише частково

зумовлена закладеними Кобзарем літературними традиціями, однак виразно актуалізована схожою психічною динамікою переживання едиповості.

Маскулінна поетикальна стратегія рефлексії стосунків матері й сина актуалізує бажану для макулінного психотипу *гармонію між ними*, виражену в мотивах турботи матері про сина, її жертвності (як служіння, підпорядкованості сину), її «вірності» (відсутності в неї іншого об'єкта любові), її гордості сином – усі ці прояви материнської любові задовольняють синівські едипові бажання. У поезії В. Симоненка «Лебеді материнства» зімітований вираз материнської любові до сина, готовності його захищати, сподівання його доброї долі й – особливо помітне в ліриці цього поета – почуття психічної невіддільності матері від сина: «*За тобою завжди будуть мандрувати / Очі материнські і білява хата*» [2, 61], де синонімічні образи материнських очей та хати уособлюють інтроєктоване імаго матері. Пріоритет у психіці ліричного Я материнського образу, неможливість і небажання сепарації від материнського підкреслені в словах поезії – «*Та не можна рідну матір вибирати*», «*Вибрати не можна тільки Батьківщину*».

За психоаналізом, уникнення сепарації від матері загрожує маскулінній психіці регресом, гальмуванням маскулінної ідентифікації [3, 320], водночас фрустраційна перспектива сепарації викликає агресію, спрямовану на самого себе і / або на матір, яка уявляється ініціаторкою сепарації або навпаки такою, що чинить їй перешкоди, тобто «не відпускає» сина. У ліриці В. Симоненка сепараційні процеси фактично не виражені, що знімає конфлітогенність стосунків героя з матір'ю, які лишаються гармонійними. Однак у поезії «Собі самому» виражене почуття залежності від материнської любові й опіки, що заважає сформувати маскулінну ідентичність дорослому сину: «*Вже два десятки стукнуло хлопчині, / І вже під носом натяк є на вус, / Лише для мамі я в одному «чині» – / Як був малим, так, певне, і лишусь*» [2, 129]. Психосимптоматика едипової фіксації на матері, властива ліриці В. Симоненка, вмотивовує відсутність переживання синівської ворожості до матері, однак не виключає почуття невдоволення, дисгармонії, роздратування ліричного героя через її заваду змужнінню («*Чомусь лиш мамі вірити не хочу, / Що я завжди дитиною лишусь*» («Собі самому» [2, 130])).

За К.-Г. Юнгом, інтроєктований материнський образ формує Аніму – енергетичне утворення, що відбиває в психіці чоловіка «іностатевий» аспект його натури й впливає на вибір супутниці життя [6, 128–130]. Психоаналіз припускає проєкцію синівського ставлення до матері на художню презентацію інтимних стосунків із жінками (з компенсаторною, редуплікаційною метою) [4, 190]. Лібідозний потяг до матері та його додання в сепараційному відчуженні можуть бути виражені в обмеженні інтимних взаємин, їхній негативізації, а також у тяжінні до платонічної любові, до «множення» любовних об'єктів тощо. У ліриці В. Симоненка розгортається *мотив платонічної любові*, психоаналітичний зміст якого – заміна забороненого сексуального потягу дозволеним платонічним як компроміс

між необхідністю сепарації від жінки (матері) та збереженням любовної гармонії з нею в «безпечній» асексуальній царині (Г. Юзків трактує мотив платонічної любові в поезіях В. Симоненка як прояв морального максималізму, як «петраркізм» [5, 272]). Наприклад, у поезії «Чорні від страждання мої ночі» транслюється бажання ліричного Я бути біля коханої («Я тебе не хочу обминуту, / Я тебе не смію обійти» [2, 113]), але в ролі охоронця її цнотливості: «...моє прокляття очманіле / Упаде на тім'я дурням тим, / Хто твоє солодке грішне тіло / Оскверняє помислом гидким» [2, 113]. Власне сексуальне бажання ліричного Я, оприявлене в тексті вірша через асоційовані із сексуальною насолодою епітети «солодке грішне» (тіло), деталізацію еротично привабливих зон жіночого тіла («Стегна твої, брови і рамена, / Шия і вогонь тендітних рук» [2, 114]), блокується сакралізацією образу коханої («Все в тобі прекрасне і священне» [2, 114]). Едипові підвалини вираженого в поезії платонічного почуття до коханої, на споді якого вичитується лібідозний потяг, підкреслені ще й метафоричним звертанням до коханого об'єкта – «мамо моїх радощів і мук!» [2, 114], що підтверджує проекцію образу матері й стосунків з нею на інтимне життя з жінкою в маскулінному психотипі. У поезіях В. Симоненка «Дотліває холод мій у ватрі», «Я і в думці обняти тебе не посмію...» наративізується налаштованість ліричного героя на платонічні стосунки. В останній поезії повторювана лексема «посмію», «смів» асоціативно вказує на підпорядкованість героя жінці (матері), його пієтет, страх перед нею та тілесним контактом із нею, що підтверджене й у фразі – «Навіть в снах я боюсь доторкнутись до тебе, / Захмелить, одуріти від твого тепла» [2, 129], однак артикуляція страху оприявнює бажання сексуальної близькості. Компроміс між страхом і бажанням ліричний герой віднаходить у платонічному коханні як безстроковому «відкладанні» сексу: «Я кохаю тебе. Мені більше не треба, / Адже й так ти мені стільки щастя дала» [2, 129]. У фразі поезії «Я люблю тебе просто – отак, без надії, / Без тужливих зітхань і без клятвених слів» [2, 129] актуалізується мотив нереалізованого кохання, що по суті, теж означає «відкладання» любовної злуки з жінкою (матір'ю). Мотив нереалізованого, нещасливого – «відкладеного» – кохання розгортається в поезіях В. Симоненка «Ну скажи – хіба не фантастично», «Я дивлюся в твої перелякані очі», «Ніби краплі жовті...», «Не дивися так печально», «Є в коханні і будні, і свята», «Ти до мене прийшла», «Я юності не знав», «І чудно, і дивно якось» та ін. Часом ліричний герой В. Симоненка переживає нереалізоване кохання з полегшенням як запоруку усунення приводу для внутрішнього конфлікту між бажанням і страхом, наприклад, у поезії «Буду тебе ждати там, де вишня біла...», де припущення ліричного героя – «Може, ти не прийдеш (на побачення – прим. О.Ш.), лаяти не стану» – дає йому полегшення, надію на плекання іншої – фантазійної, платонічної – любові («Буде мене пестить нічка одинока, / Буде мене тішити, лагідна та люба, / Цілувати у щоки, розвівати чуба», «...не тебе я жду, / Жду свого кохання в білому саду» [2, 176]), живленої едиповим

лібідозним потягом до матері. Налаштованість на платонічну, нереалізовану любов ліричного героя В. Симоненка виражена в тексті відверто, у результаті чого «оголюються» уразливі аспекти особистості, що слабо корелює із засадами маскулінної техніки письма. Можна сказати, що письмо В. Симоненка, якому властива дитинна наївність, щирість, експресивність виразу любовних почуттів, має риси інфантильного, є наслідком фіксації на матері й «відкладеної» маскулінності.

Образ України-як-матері постає в ліриці В. Симоненка у фокусі ніжної, піднесеної синівської любові. У поезії «Задивляюсь у твої зіниці» образ України насажений архетипом доброї та водночас грізної матері (дуальність цього образу увиразнює колоративна опозиція в портретній деталі – «зіниці голубі» та водночас у них «крешуть червоні блискавиці»), розгортається мотив синівського служіння (де гіперболічно підкреслена надважливість України для ліричного Я) – «*Ради тебе перли в душі сію, / Ради тебе мислю і творю*» [2, 75]. Аналогізація образів матері й України підкреслена рефлексією інтимної материнсько-синівської комунікації: «*Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю*», «*Маю я святе синівське право / З матір'ю побуть на самоті*», у результаті виникає ефект, що ліричний адресат – власне мати ліричного героя, а трансльоване почуття – любов до неї, що чергується з почуттям провини («Рідко, нене, згадую про тебе»), тобто мати – не метафоричний референт образу України, а її рівноцінний аналог, бо обидва образи насажені едиповим лібідозним почуттям. У фіналі поезії обіцянка служіння-як-жертвопринесення та сакралізація образу України-матері («*Україно! Ти моя молитва, / Ти моя розпука вікова*», «*Я проллюся крапелькою крові / На твоє священне знамено*») виявляють синівський (маскулінний) едиповий психокомплекс, що звучить в унісон з патріотичними антиколоніальними інтенціями шістдесятництва. У поезії «Я закоханий палко, без міри...» образи України й коханої жінки (матері) так само аналогізуються й емоційно урівнюються. Як і в попередній поезії, у цьому творі транслюється першорядність України-матері-коханої для ліричного Я, підсилена применшенням власної значущості: «*Я без тебе нічого не значу, / Ніби птиця без крил*» [2, 4], - самознецінення сина перед матір'ю синонімічне його «розчиненню», жертвопринесенню на материнський «олтар». Колоніальна поразка української маскулінності обертає самодеструкцію ліричного Я, зокрема в поезії «*В букварях ти наряджена і заспідничена*», на деструктивне розщеплення України-матері на «кохану» («*Я люблю тебе іншу – коли ти бунтуєш, / Коли гнівом під кручі клекоче Дніпро*») та «ненависну» («*Україно! Тебе я терпіти не можу, / Я тебе ненавижду чуттями всіма, / Коли ти примітивна й на лубок похожа, / Коли думки у тебе на лобі нема*» [2, 156–7]. Однак деструктивні інтенції до образу України як материнського об'єкта в ліриці В. Симоненка малопоширені.

У ліриці В. Симоненка образ землі, здебільшого синонімічний образу України, постає полем проекції едипового синівського любовного почуття до

матері: *«Легко ніжність мою голубину збагнути <...> / клептик щедрості брав я у тебе – / у безмірно багатой мамі-землі»* («Спасибі» [2, 42]), *«Я живу тобою і для тебе, / Вийшов з тебе, в тебе перейду, / Під твоїм високочолім небом / Гартував я душу молоду»* («Земле рідна!...» [2, 118]). В окремих поезіях митця відчитується мотив наснаження ліричного героя «силою» рідної землі (психічне підґрунтя – задоволення, яке мати дає сину, віддзеркалене, зокрема, і в міфі про Антея): *«Загруз я по серце / У землю в'язко / Вона мене цупко трима. / І хочеться бути дужим, / І хочеться так любить...»* («Люди – прекрасні...» [2, 71]), - метафора *«загруз... по серце у землю»* прочитується як добровільне любовне «розчинення» сина в материнській царині, яке однак дає йому силу і любов. У поезії «Земле рідна!...» розгортається мотив застереження невірним «сином»: *«Хто тебе любов'ю обікраде, / Хто твої турботи обмине, / Хай того земне тяжіння зрадить / І з прокляттям безвість проковтне!»* [2, 118], що підтверджує актуальність «комплексу Антея» для ліричного Я, вираженого в едиповому почутті «вірності» лібідозному зв'язку з матір'ю й страху покарання (кастрації) за «зраду». Фраза «твої турботи омине» актуалізує смисл концепту землі як колонізованої України, яка потребує «синівського» служіння. Стосунки «сина» (ліричного Я) і землі-України-матері – в епіцентрі поезії «О земле з переораним чолом...», де в активній позиції – переживання любові й болю, що зумовлює амбівалентне синівське ставлення до материнського об'єкта: *«Любове світла! Чорна моя мука! / І радосте безрадїсна моя!»* [2, 105–106]. Психічною причиною такої амбівалентності тут є почуття маскулінного «безсилля» захистити колонізовану Україну-матір, що і стимулює експресивне вираження готовності принести себе в жертву, щоб так залагодити синівську провину: *«Бери мене! У материнські руки / Бери моє маленьке гнівне Я! / Візьми всього!»* [2, 105–106]. Водночас смисл фрази інтерпретується як завуальоване бажання материнського захисту (актуалізовані в тексті образ рук (материнських) й інфантилізована самохарактеристика ліричного героя («маленьке...Я»)) експлікують ідеал материнсько-синівської симбіотичної гармонії). Інфантилізація образу ліричного героя, підсилена мрією про злиття з матір'ю, є однією із стратегій його захисту від провини маскулінного колоніального «безсилля». Схожа психічна проблематизація стосунків сина із землею (планетою, Україною-матір'ю), а саме – поєднання любові, вдячності, болю від безсилля і провини, гніву, зафіксована в поезії «Крик ХХ віку», де позицію «сина» посідає «ХХ вік», у ліричному зізнанні-монологі якого протиставлено мотиви материнського сподівання на сина й провалу синівської «місії».

У ліриці В. Симоненка художньо реалізовано притаманні маскуліній поетикальній стратегії рефлексії материнсько-синівських взаємин, вираз ніжного, любовного ставлення до матері, ідеалізацію, глоризацію її образу, фантазування про гармонійні стосунки з матір'ю, її турботу і відданість, про власну синівську жертвовність, віддане служіння їй, що наснажені маскуліним едиповим лібідозним потягом до матері. У ліриці В. Симоненка

наявні риси маскулінної техніки письма, зокрема проекція ставлення до матері на інтимні стосунки ліричного Я з жінками, екстраполяція синівського любовного почуття до матері на образи України, землі із розгортанням почуттєвого комплексу любові-болю-провини, живленого «кастраційним» страхом розчарувати матір, власного маскулінного безсилля захистити материнський об'єкт, що підсилено й антиколоніальними інтенціями шістдесятництва. Фіксація на матері, що деактивує маскуліну психостратегію, зумовлює наявність інфантильних елементів письма в ліриці В. Симоненка: вираз бажання «розчинитися» в материнській субстанції, самознецінення й «змаління» ліричного Я, пошук компромісу між лібідозним бажанням і страхом любовної залежності від матері у «відкладенні» «дорослих» інтимних стосунків із жінками.

Список використаних джерел

1. Деркачова О. Реалізація архетипного образу великої Матері у ліриці Василя Симоненка / О. Деркачова // Українознавчі студії. – 2010 – 2011. – №11/12. – С. 197–205.
2. Симоненко В. Тиша і грім: Поезії. Проза / Василь Симоненко. - Х.: Важпромавтоматика, 2007. – 352 с.
3. Фрейд З. Собрание сочинений в 10-ти т. / Зигмунд Фрейд / под общ. ред. М. Аграчевой, А. Боковинова, Е. Калмыковой. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – Т.1. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. – 608 с.
4. Фрейд З. Собрание сочинений в 10-ти т. / Зигмунд Фрейд / под общ. ред. М. Аграчевой, А. Боковинова, Е. Калмыковой. – М.: ООО «Фирма СТД», 2006. – Т.5. Сексуальная жизнь. – 312 с.
5. Юзьків Г. Сублімована семантика любовної лірики В. Симоненка / Г. Юзьків // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. пр. / Одес. нац. ун-т. – 2012. – Вип.16. – С. 271–276.
6. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг. / Пер. В. В. Зеленский. – М: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Annotation

Shaf O. V. Specificity of a mother's image reflection in V. Symonenko's lyrics: gender and psychological aspects

Gender and psychological method of literary investigation of lyrics based on the differences of masculine and feminine psychical types depended on experience of Oedipus complex and transformed by culture is focused on the outlining the gender (masculine and feminine) specificity of poetical strategy and writing technics. Masculine Oedipus complex consists of son's libidinal desire to his mother and of suppression of this desire to find his masculine identity. Psychical stress predetermines the peculiarities of mother's image created in lyrics particularly. The V. Symonenko's poetry hasn't been investigated in this methodological aspect yet. The article elaborates on the masculine poetical strategy of reflection of lyric hero's desire to his mother and the masculine writing technics

of its art realization in V. Symonenko's poetry. The tasks of the article are to study the motive of mother's glorification by son, the motive of harmonious relationship of mother and son, the motive of son's service to his mother and to outline the specificity of their realization.

Masculine poetical strategy of reflection of harmonious relationship of mother and son dominates in the V. Symonenko's poetry. A mother's image (and its substitutes like the images of a lover, Ukraine and the Earth) is in the focus of adoration of lyric's hero who appears as a loving son in his poems. Only positive features of mother's character are accentuated in the V. Symonenko's poetry.

Masculine poetical strategy of reflection of mother and son's relationship includes the depicting of harmony between them, expressed in the motives of mother's caring of her son, her self-sacrifice for him (a lyric hero wants to "possess" his mother, to enjoy her caring alone), of mother's pride with son's honorable achievements (some of these motives are in the famous V. Symonenko's poem "The Swans of Mothering"). The masculine writing technics are realized in the method of the imitation of mother's narrative with the manifestation of her love satisfying the son's Oedipus desire. One of the individual features of the V. Symonenko's poetry is the lyric hero's fixation on his mother's image predetermined the impossibility of son's separation from his mother. The son's hostility to his mother, the conflict between them provoked by separating psychical process hasn't been noticed in the V. Symonenko's poetry. According to the psychoanalytical conceptions son's attitude to his mother can be extrapolated to his intimacy with compensatory and reduplication goal. A son's libidinal attraction to his mother and disquiet caused its abnormality are expressed in the tendency to limit lyric hero's intimacy in the V. Symonenko's poems.

The image of Ukraine (and the Earth) as the hero's "mother" is depicted with son's gentle and exalted love in the V. Symonenko's poetry and expressed particularly with the motive of son's service to his Motherland which also realized patriotic and anticolonial intentions of national literature in 1960-s. The motive of hero's finding of his native land's force which brings to him the pleasure of "dissolution" in his mother's "body" explicates the Antaeus myth in some V. Symonenko's poems.

Key words: image of a mother, V. Symonenko's lyrics, masculine poetical strategy, masculine writing technics, Oedipus complex.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Біляцька В.П. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Головченко А.С. – аспірант кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Гонюк О.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Девдера К.М. – аспірант Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України (м. Київ).

Заверталюк Н.І. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Карабович Тадей – доктор гуманітарних наук, кафедра української філології Університету Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Республіка Польща).

Кропивко І.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Кулакевич Л.М. – кандидат філологічних наук, доцент ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпро).

Литвиненко Л.Ю. – завідувач інформаційного відділу КП «Павлоградська телерадіокомпанія» (м. Павлоград).

Мірошніченко Л.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Мовчан Р.В. – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка (м. Київ).

Олійник Н.П. – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Пасько І.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Полякова С.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Резніченко Ю.О. – студентка факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Смольницька О.О. – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології Науково-дослідного інституту МОН України (м. Київ).

Тараненко А.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Тіпер І.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Шаф О.В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).