Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 10

Дніпропетровськ
“ПОРОГИ”
2010

УДК 82
ББК 83.3/3 Укр.
Т 12

Друкується за рішенням Ученої ради
Дніпропетровського національного університету

Таїни художнього тексту: Зб. наук. пр. / Ред.кол.: Н.І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. - Д.: Пороги, 2010. - Вип. 10. - 207 с.

IBSN978-611-518-048-6

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості Павла Загребельного, висвітленню історіософської та культурософської концепції в історичних романах письменника, феномена світу людини в художньому його континуумі, індивідуальної мікропоетики тексту (своєрідності мистецтва слова, жанру, хронотопу, типів художнього мислення прози XX - початку XXI століття).

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

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н.І.Заверталюк (наук, редактор), д-р філол. наук, проф. В.А.Гусєв, д-р філол. наук, проф. В.І.Ліпіна, д-р філол. наук, проф. Л.І.Скуратівська, д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган, проф. В.Д. Нарівська, канд. філол. наук, доц. Л.С.Каніболоцька (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. О.А.Калашникова
д-р. філол. наук, проф. Ю.А. Просалова

Згідно з постановою Президії ВАК України цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ВАК України. – 2005. –№9. – С.21; перелік 16).

ISBN 978-611-518-048-6

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2010

ПЕРЕДМОВА

М.В. Поляков (м. Дніпропетровськ)

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Постать Павла Архиповича Загребельного, класика вітчизняної літератури, Лауреата державних премій СРСР і УРСР, Героя України, тісно пов'язана з Дніпропетровським університетом. Вісім років його життя в нашому місті – "місті вишневих обріїв", як називав його письменник - стали тим творчим трампліном, що підніс його у високості красного письменства. У міській дніпропетровській газеті було опубліковано його першу статтю, перше оповідання. Враження від повоєнної дійсності, буднів трударів-дніпропетровців викарбувалися в його першій збірці "Каховські оповідання" (у співавторстві з Ю. Пономаренком), що побачила світ у 1953 році.

"Любов до науки ", за його ж словами, привела опаленого війною фронтовика саме на філологічний факультет, де осягнення мовних та літературних первнів сприяло пробудженню його власної творчої стихії. Дозволю собі стверджувати, що університетська класична освіта позитивно, можливо, навіть доленосно позначилася на виборі Загребельним майбутнього життєвого шляху, сформувала його ціннісний горизонт, заклала підґрунтя тієї інтелектуальної бази, яка згодом, живлена зарубіжною та вітчизняною літературою, історичними та філософськими працями, викристалізується в монолітність непересічного навіть за світовими масштабами енциклопедичного розуму письменника.

Не можна не погодитися з Віталієм Дончиком, що талант Павла Загребельного "не уявити не зіпертим на титанічну працю" [2, с.65], про яку свідчать п'ятдесят років творчого неспокою. Він створив, за влучними словаки Володимира Яворівського, цілу бібліотеку, якою могла б пишатися будь-яка європейська література: двадцять дев'ять романів, повісті, оповідання, п'єси, кіносценарії, статті, рецензії. Мало кому з вітчизняних письменників вдалося відтворити у своєму доробку тисячолітній пласт української історії: від будівництва Софіївського собору в романі "Диво" через "Євпраксію", "Роксолану", романи "Я, Богдан", «Тисячолітній Миколай», через другу половину двадцятого століття ("Єврота-45", "Спека", "Добрий диявол", "Розгін") аж до нашого сьогодення (романи "Брухт" та "Стовпо-творіння").

Інтелектуальний феномен Павла Загребельного закорінений у його пристрасну любов до книги. Друзі письменника з гордістю говорять про його домашню бібліотеку в Кончі-Озерній. Ще з університетської лави майбутній письменник захоплювався читанням, як з теплою усмішкою скаже Елла Михайлівна під час зустрічі із студентами Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара в травні 2009 року, - майже "жив у бібліотеці ", часто нехтуючи розвагами, доступними в ті роки студентській молоді. Із завзятістю вояка, який пройшов крізь страхіття війни й пізнав ціну мирній праці, зі спраглістю до знань уже дорослої,

© Поляков М.В.2010

сформованої особистості вбирав у себе молодий Загребельний перлини духовного досвіду вітчизняної та світової культур. Така специфіка його творчого інтелекту вповні виявилась у його письменницькій лабораторії, адже перед тим, як розпочати роботу над новим романом, митець опрацьовував чимало історичних документів, щоб глибоко й різнобічно пізнати епоху, про яку збирався писати. За свідченнями друга письменника Анатолія Дімарова, "для кожного роману він збирав стільки інформації, що не під силу було цілому колективу істориків. Перш ніж почати "Роксолану", він вивчив напам'ять Коран, проштудіював історію султанату до найдрібніших деталей" [1, с.17]. Такий підхід до творчості зумовив і новаторський для української літератури тип оповідача. Так, у будь-якому жанровому різновиді його прози – історичних романах "Роксолана", "Євпраксія", "Я, Богдан", виробничому – "Розгін", сатиричному – "Левине серце", навіть еротичному - "Юлія, або Запрошення до самовбивства" – оповідач не тільки володіє інформацією з різних сфер суспільного життя, а й вражає енциклопедичністю знань, високою освіченістю, ерудованістю, що виявляється в "інформаційних" вставках, "пасажах", "переліках " часто наукового змісту.

У романах про пострадянську українську дійсність - "Брухт", "Стовпо - творіння " - Павло Загребельний виступає як інтелектуал-полеміст, як філософ свого часу, який намагається осмислити протиріччя сучасного йому суспільства, прогнозувати його подальший розвиток. В'ячеслав Медвідь твердить, що Загребельний "чи не єдиний з українських письменників, істориків, філософів, який з'ясував найголовнішу, найсуперечливішу проблематику українського буття: що є власне історія і що – людина в історичному триванні " [3, с.46]. Справдилося передбачення професора кафедри української мови Д.Х. Баранника (який навчався одночасно з Загребельним) про його творче майбутнє - або письменницьке, або наукове. Та можна додати, що в особі Загребельного ці дві іпостасі поєдналися.

Інтелектуальний феномен Павла Загребельного, який уповні міг би претендувати на Нобелівську премію, є, безсумнівно, національним скарбом українського народу, прикладом для молодого покоління, тим горизонтом, до якого слід прагнути. Цим зумовлено й незгасаючий інтерес до його творчості й життя читачів, до наукового осмислення генетичних і типологічних зв'язків його художніх текстів з суспільно-історичним, художньо-мистецьким контекстом доби, що спонукає літературознавців до їх нового прочитання "з погляду вічності ". У цьому контексті значимою є робота, яку провадять науковці Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, долучаючи до неї учених інших міст, студентство, аспірантів. Її наслідки були оприявлені в доповідях двох Всеукраїнських наукових конференцій (організатори - факультет української та іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ ім. Олеся Гончара та Інститут літератури імені Т. Шевченка НАН України) у 2004 та 2009 роках, що зібрали на діалог про творчість П.Загребельного учених Києва, Одеси, Запоріжжя, Дніпропетровська, Луганська, Херсона, у статтях уже виданих двох наукових збірників, присвячених 80-річчю від дня народження прозаїка, та підготовленому до публікації третьому, у якому зібрані матеріали, приурочені 85-річчю Майстра слова.

Не лише як письменник, а й як високоосвічена, інтелігентна, прогресивна людина, мислитель, чуйний і вірний сім'янин (саме в стінах філологічного факультету ДДУ на вул. Шевченка, 59, студент П.Загребельний зустрів свою єдину любов – Еллу Щербань) постає він з листів, документів, книг і особистих речей, світлин і спогадів його друзів, однокурсників, викладачів - Д.Х. Баранника, Л.Залати, Е.Г.Семешка, Л.Я.Фрусіної та інших в іменній аудиторії 910 корпусу №1 ДНУ ім. Олеся Гончара факультету української та іноземної філології та мистецтвознавства, де періодично у вересні проходять літературні читання, присвячені пізнанню неосяжного загребельнівського світу.

Матеріали цього збірника, що є вшануванням світлої пам'яті П. Загребельного, розкривають нові грані осягнення непересічної творчої індивідуальності митця в руслі сучасного українського літературного дискурсу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Дімаров А. Життя, віддане слову. Інтерв'ю Ольги Унгурян // Січеслав. – 2009. - №3 (21). – С.15-19.
2.Дончик В. Завжди несподіваний, завжди цікавий // Дивослово. – 2004. - №8. - С.63-66.
3.Медвідь В. Павло А. Загребельний: технологія поразки // Січеслав. – 2009. - №3 (21). – С.45-46.

Розділ 1. ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

А.Г. Шпиталь (м. Київ)

ПРИЧИНИ І ПОЧАТОК ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ТВОРАХ ДІАСПОРНИХ АВТОРІВ І РОМАНІ «Я, БОГДАН» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЫЮГО

У статті розглядається специфіка художньої інтерпретації образу, історичної ролі, соціально-політичної позиції Б. Хмельницького в романі П. Загребельного «Я Богдан» та прозі діаспорних авторів (Ю. Косача, П Феденка).

Ключові слова: Хмельниччина, Переяславська рада, Богдан Хмельницький.

The specificity of literary interpretation of the character of B. Khmelnitskyj, his historical role, social and political position in the novel by P. Zagrebelnyj "Ya, Bohdan" and in prose by Diaspora writers is examined in the article.

Key words: Khmelnytskij's epoche, Pereyaslav meeting, Bohdan Khmelnytskij.

Цілий материк історичної прози, присвяченій подіям Хмельниччини, у 1983 році поповнився романом «Я, Богдан» Павла Загребельного. Вже пізніше, після 1990 року, в Україну повернулися твори діаспорних прозаїків, які писали про ті часи. І зараз, коли ми маємо фактично повну картину власного літературного процесу, коли твори, котрі виходили на материковій Україні, можемо співставити з виданими в діаспорі, важливо не „побивати " одні іншими, а знаходити спільне, що характеризує саме українську літературу. І тут важливі дослідження історичної прози, котра в УРСР була під особливим контролем партійної цензури. Про рівень і кількість історичних досліджень того часу всі знають, згадаємо лише канонічні твердження „Большой Советской Энциклопедии": „Богдан Хмельницкий – предатель и ярый враг восставшего украинского крестьянства", він був представником „верхушки украинской феодально-казацкой старшины, стремившейся уравняться в правах с феодалами Польши". І цікаве визначення Переяславської ради, коли Хмельницький, „предатель восставших казацко-селянских масс", „способствовал закреплению колониального владычества России над Украиной и крепостного гнета" [1, 816-818]. Але пізніше Б .Хмельницький був оголошений геніальним політиком і полководцем, а Переяславська рада – найвидатнішою подією за всю історію України. Отже, у кожного історичного романіста був свій Богдан Хмельницький: в когось ще з колиски волав: „Хочу під Москву!", а в іншого - гірко плакав після Переяславської ради, почувши від Бутурліна: „Вот теперь ты, Богдашка, и царский холоп". Свій Богдан і в П.Загребельного. Але спочатку, перш ніж аналізувати причини Визвольної війни 1648-1654 років, звернемося до робіт істориків.

© Шпиталь А.Г.,2010

"Геродот української історії" М.Грушевський у восьмому томі „Історії України - Руси" розглядає цілу схему таких причин. Він звертається до літописів як українських, так і польських, цитує багатьох дослідників. Але коли ми читаємо про кривди козацькі, як-то скасування козацької самоуправи ординацією 1638 року, кривд у релігії, від орендарів та десятки інших, ми не можемо чітко визначити, яка ж була головною. Час „золотого спокою ” для Речі Посполитої (1638-1639) - то час нуртування динамічного потенціалу, нагромадження стихійної енергії українського народу.

Єврейський мемуарист Натан Ганновер назвав становище українського селянина на Волині абсолютно таким, як єврейська неволя в Єгипті. Сучасний польський історик Я.Качмарчик пише: „Ми не вважаємо, що особистий конфлікт Хмельницького з Чаплінським був основною причиною вибуху козацького повстання в 1648 році. Причини ці полягали головно в економічних суперечностях. Роки 1638-1648 характеризувалися передовсім різким посиленням колонізаційної акції на українських землях. Вона набрала форми розростання до небачених розмірів магнатських латифундій... Система оренд, коли витискалось максимум користі в найкоротший термін. Однією з головних причин також було переслідування „старожитньої релігії грецької ” [4, 50].

Як бачимо, польський дослідник досить об’єктивний, але хочеться наголосити, що лише він один здивовано признається, що досі невідомо, чому король обрав для таємної підготовки походу на Туреччину звичайного чигиринського сотника. Адже був гетьман реєстрового, козацтва, були полковники, осаули. І раптом – сотник як особливо довірена особа короля! Король Владислав IV на сеймі говорив про морський похід, але сейм засудив плани короля і заборонив навіть говорити про це. А Хмельницький похід готував – і був звинувачений у зраді Речі Посполитої. Побачив щось таке король у цьому простому сотнику, навіть не шляхтичу, що ще не відкрилося іншим. Недаремно також гетьман Конецьпольський, почувши на мурах фортеці Кодак слова Богдана: „Що руками зроблено, те руками й руйнують” ,жалкував, що не звів зі світу тоді сміливого сотника і признався, що „ніколи не було між козаками людини таких здібностей і розуму ”. І чомусь Хмельницького разом з козацьким загоном послав король Владислав IV до Франції.

Про участь Б.Хмельницького у театрі воєнних дій Європи написав роман „Дюнкерк” у 1936 році Юрій Косач. Твір пропав у перші дні війни. В 1942 році він закінчив роман „Рубікон Хмельницького” про повернення козаків на Україну. Як писав автор, він не хотів розважати, а хотів реконструювати добу і викликати її людей згідно із законами ймовірності, хотів показати, як народжується герой вождь. Ю. Косач доводить своїм твором, що план повстання та політичний ідеал Хмельницького дозрівали якраз у тій добі та перед вибухом повстання 1648 року. Особливо концептуальна тут розмова Кривоноса з учителем Богдана Мокрським, який запитує в майбутнього полковника: „Невже іншої дороги немає для Хмельницького? Невже наважиться підняти руку на Річ Посполиту, він – вірний слуга її, один з перших воїнів? Невже чорною невдячністю оплатить він за почесті, маєток, славу? Він і його друзі – опора Речі Посполитої, ті, що на рубежах... Та ж бестія, викликана ними, пожре їх самих, а вогненна повідь затопить їх враз із Річчю Посполитою?” [6, 238]. Кривоніс лише засміявся і запитав, чи можна відвернути

лавину, яка котиться з гори. І зауважив, що вчора народилася зоря Хмельницького, що Богом даний, щоб силу стихії спрямувати у русло вічного.

І останній епізод роману – кінець грудня 1646 року. „Була праворуч зоря, мерехтлива зоря кондотьєра й вождя на тривожному ясному небі. Мчали: сотник Богдан-Зиновій Хмельницький із землистим обличчям, сухими вустами, в чорній киреї поверх панцира, за ним син Тиміш, не зводячи з батька очей, друзі в залізі і знак вірного легіону маяв ними у вітрі, недоброму вітрі зі Сходу” [6, 244]. Ніби сцена з „Майстра і Маргарити” Михайла Булгакова.

У повісті „День гніву ” (1948) Ю.Косача охоплено події Визвольної війни до перемоги під Корсунем (травень 1648 року). В ретроспективних невеликих розділах ми бачимо Хмельницького, якого розривають суперечливі роздуми. „Скривдив ти мене, Боже, смиренного Зіновія скривдив. За рани мої, Господи, за песю службу мою Речіпосполитій нашій, за труди і і зної мої, за поневіряння, за те, що моїми руками славу собі загрібали, так мене нині посоромили... Але возмездя аз воздам, аз воздам за кожну рану твою, синочку, за кожен стогін. Пошкодуєте ще, панове старости, панове комісари коронні, панове гетьмани українні, о, пане ляше, пожалкуєш іще...” [5, 25]. Концепція Ю.Косача досить цікава – Хмельницький спочатку не усвідомлює своєї ролі у виступі народних мас, все якось іде поза ним. Фанатична віра в короля не полишить його ще довго, він навіть бій під Жовтими Водами „на славу панові королеві нашому заспівав”. Але потім приходить усвідомлення, що не якесь це повстання, не помста, бо тоді „в Чигирин міг іти, пресобачого Чаплинського рознести на шаблях”, але вже інше палило, ніби вогонь, кривда вже ставала всенародною, „армія обростала, як снігова баба, точена по пухкому снігу”. Але відправляв Хмельницький листи до Варшави королю, ніби вибачався за свої перемоги, підписував їх „Гетьман Богдан Хмельницький”. Та „чернь брата почула”. Вже після переможного бою під Корсунем І.Виговський ніби наштовхує Богдана на розгортання бойових дій і подальший похід: „Вся нація козакоруська встає. Суд Річпосполитої іде. Ті, що мовчали, підвелись. Ті, що найнижче впали, історію творитимуть. Нації вирок, пане Богдане... Найвище щастя твоє, Богдане”. Виходить, що І.Виговський підштовхує гетьмана до державотворення. В цьому ж романі ми зустрічаємо цікавий епізод: вже після перемоги, після другого бою полковник Кричевський, кум Хмельницького, прямо говорить Богдану, що ждали походу на польське військо, а от коли б пішов на Чигирин, щоб знайти і покарати Чаплинського, то вони б самі його шаблями посікли. І тут ми згадаємо роман Панаса Феденка „Гетьманський кум” (1943), який був написаний і вже набраний книжкою в 1943 році в Празі, але весь тираж згорів і вийшов він у Мюнхені в 1962 році. В основі його – доля полковника Кричевського, від часу навчання разом з Богданом у єзуїтському колегіумі до героїчної смерті під Лоєвим у 1951 році. Сам П.Феденко був прекрасним істориком і його стиль, підхід до матеріалу дещо сухіші, ніж у Ю.Косача, але йому не відмовиш у історіософському мисленні, вмінні аналізувати соціальну проблематику того часу. Відомо з козацьких літописів, що реєстровий полковник Кричевський ополячився, але це саме він взяв на поруки Хмельницького і дозволив йому втекти на Січ. В листі Хмельницького до Кричевського, ще до нападу Чаплинського на Суботів, тоді ще сотник Богдан писав: „Не радують мене бунтарські настрої між низовим

січовим товариством та в реєстрових полках Війська Запорозького, про яке ти немало чуєш. Самим серцем і гнівом нічого не досягнемо, тільки передчасними вибухами і повстаннями собі нашкодимо або й до повної руїни і загибелі доведемо Військо Запорозьке і всю Україну. Не хотів би я, щоб Військо Запорозьке передчасно, з неготовими силами йшло на рішучий бій за вільність. У Сагайдачного була політика. А то що за політика, коли зберуться „ляхів до ноги вибити", а як наткнуться на ворожу силу, то вже запал проходить, і найперші крикуни хиляться перед неприятелем і видають своїх провідників як викуп, щоб власну шкуру врятувати" [8, 144-145], І під обложеним Львовом, в розмові з своїм учителем Мокрським, відкрив Хмельницький душу : „Чи можу вам, мужеві святого життя і справедливого серця, вияснити причини цієї війни? Не я підняв руку на польське військо, самі кролев'ята мене до того примусили. Мене, що від молодих літ не жалкував свого здоров'я, обороняв кордони України і Речі Посполитої, гнали,переслідували без усякої вини з мого боку. Пограбували все, що я мав, знищили родину, ні вдень, ні вночі не був я певен власного життя. Я мусив оборонятись і знайшов тисячі таких гнаних, покривджених, як і я. І в кривавий бій проти магнатів-королев'ят,ворогів-гнобителі в Війська Запорозького і неприятелів королівської влади ми пішли під прапорами короля, його милості"[18, 193]. Як бачимо, П.Феденко вміло синтезує і помсту за особисту образу, і розуміння гетьманом тогочасного становища в українському суспільстві. У повісті „Вітер зі степу" (1942), цьому „своєрідному гімнові, геройським подвигам і стражданням народу, що жив край Дикого поля", П.Феденко доводить час «ображених подій до переможної битви під Пилявцями. В кількох епізодах твору П.Феденко ніби вкрапляє пояснення-виправдовування Б.Хмельницького, як от при розмові з послом Хмелецьким: „Видить Бог і його свята воля, що не зі своєї примхи, а тільки через незносні кривди мусив я підняти зброю проти теперішніх непорядків на нашій Україні. Таких, як я, не одиниці, а тисячі. Служили ми вірно королеві та Речі Посполитій, не щадили крові і здоров'я свого на війні, та не дістали подяки" [9, 47]. І коли писали „зазивні листи", Кривоніс запропонував боротись за Україну „без хлопа і без пана", І тут П.Феденко пише як науковець, котрий не хоче „лакувати" той час і самого гетьмана, не бажає модернізувати історію. Хмель різко відповів полковнику Кривоносу: „Що мені з твоїх селян- хлопів? Нам треба такого війська, щоб било ворога і взимку, і влітку. Не вірю я черні. Хіба не видавали оті білоштанники наших гетьманів польським комісарам у руки? Нехай, мовляв, пане гетьмане, твоя голова за наші голови ляже! Де Наливайко? Де Сулима? Де Павлюк? Хіба не через хлопську зраду полягли ці славні гетьмани під сокирою польського ката? Знаєш що, Кривоносе, ми козаки, ми боремося за свою козацьку справу, а селян-хліборобів залишимо в спокої. Нам важніше, щоб до Війська Запорозького приставали козацькі полки та українська дрібна шляхта, ніж сотня тисяч збунтованого хлопства" [9, 49]. Тут дуже точно П.Феденко підмітив розбіжність вимог простого народу і його проводу, котрий не хотів рвати з Польщею і не ламати соціального панцизняного стану. І це пізніше згасило силу Визвольної війни. Як справедливо зауважив І.Огієнко в своїй книзі „Богдан Хмельницький", „гетьман не зрозумів істоти того руху, який сам підняв. Панівною верствою за нього були козаки, він на них оперся, дбав лише про них. їх не було багато, він

кидається на всі боки за поміччю, головно до татар, що не так йому допомагали, як руйнували селянство. Селянство сотнями тисяч перлося до Хмельницького, скрізь пішло в повстанці, але він про них не дбав. Це була основна найбільша помилка всієї праці Хмельницького" [7, 70]. Дійсно, якби гетьман оголосив скасування панщини своїм універсалом, за участь у війні наділяв землею – мав би величезну армію. До речі, І.Огієнко присвятив великий розділ дослідженню постійній лояльності Хмельницького до короля. „За короля – проти королев'ят" – гасло ідеології Хмельницького, ніби король міг дати все українському народові. Розбивши польське військо вщент під Зборовом, спинив бій, щоб не полонити короля Казимира, а лист до нього почав словами: „Падаючи до ніг Вашої Величності, повторюю своє прохання: звольте, Ваша Величність, як батько і милосердний король, простити мені, найнижчому своєму підніжкові, невільний мій гріх і прийняти в свою монаршу милість". Дивувалися історики, писали про це історичні романісти, але, певно, Хмельницький не міг зламати клятви, яку дав, вступаючи на королівську службу.

„Богдан для мене в цьому романі – і велика неповторна особистість, але водночас і якась недовідома сила, досі ще не розгадана ніким, щось мовби найвище скупчення народної геніальності у всьому: в розумі, обдарованості, буйнощах, нестримності натури, в універсалізмі характеру", - писав П.Загребельний про свого героя в есе „Великий, славний. Чи не дуже?" [2, 151]. „Сповідь у славі" – підзаголовок твору і саме шлях до слави показав автор. Шлях життєвий, коли долю не обирають, а сама доля обрала Богдана Хмельницького. Долю його – і долю народу. І читали ми той роман без двох розділів – мало їх бути сорок, а вийшло 38, у романі „Тисячолітній Миколай" (1994) ввійшов перероблений про Переяславську раду і про викачування українського інтелекту „на Москву" після тої ради. А в статті „Ворожда людська" [1, 104] виключно матеріал, очевидно, з 26-го розділу роману про різанину євреїв, влаштовану козаками Кривоноса в Нестерварі на Вінниччині. Роман написаний у формі монологу самого гетьмана і тут автора підстерігає небезпека – з Богданом ніхто не може навіть дискутувати, його слово остаточне, присуд долі, своєрідний вирок. Він прочитав усе, що про нього писали, і може більшість створеного спростувати. „Я розпочав велику війну. Дієписці зобразили се так, буцімто Хмельницький, розгнівавшись за те, що в нього відняли вітцівський хутір, зібрав козацьке військо і виступив проти панства. Отож: Хмельницького образили – і він кинувся в биятику. А може, образи завдали мені саме тому, що мав я намір піти супроти шляхти, що були в мене наміри зухвалі і задуми великі?" [2, 12]. В цих фразах – ключ до прочитання образу Хмельницького на початку Визвольної війни. До короля приніс свою образу не просто якийсь сотник, а чоловік, за яким стояв цілий народ. І то не власна образа, а обурення свого народу. „Поки в нас відбирали хліб і майно, ми мовчали. Поки нам завдавали болю тілесного, ми терпіли. Поки хилили шиї під ярмо панське, ми сподівалися вприснути. Та коли накладено кайдани на волю нашу, коли спробувано уярмити душу нашу, ми запалилися гнівом і взялися за меч. Людина просто так не бунтує" [3, 20]. Видається, що П. Загребельний у романі йшов по лезу, намагався діалектично балансувати між роллю вождя і народу в історичному поступі. Народ прагнув у той час вождя, поводиря, керманича - але і він повинен бути гідним

цього народу. Відмінник єзуїтського колегіуму, людина -„річ в собі” – „тільки Бог святий знає, що Хмельницький думає-гадає”, честолюбивий – на схилі віку – і лише сотник, така людина не повинна була піти з життя, не розкривши себе. „Над іменами славними й грізними моє ім’я сходило поволі і непомітно, як місяць-молодик. Але,зійшовши, вже не покидало небосхилу і сяяло дужче і дужче” [3, 37]. Це не слова „супермена”, як писав Б.Олійник, а чітке усвідомлення своєї ролі в історії. І тут згадаємо поїздку до Варшави з Чигирина. Тут ніби шлях Марусі Чурай на прощу в Київ – виїхавши з власною образою, по дорозі ввібрав болі всього народу. Можливо, моменти самовозвеличення в монолозі дещо проглядаються, але згадаємо (з історичних джерел) ставлення ще до сотника короля і польного гетьмана Конецьпольського. Врешті, в романі „День гніву” Ю.Косача є цікава сцена. Дізнавшись про похід козаків із Січі, в короля на нараді військові кричали, що розженуть раблезіантів лише батогами, шаблі не витягнуть з піхов. Старенький єзуїт їх ошелешив: війна буде довга і страшна, бо керує нею людина розумна і вольова, яку вся Європа знатиме. Здивована шляхта питає, звідки той це знає. Учитель Мокрський відповів, що то його учень, якого він кожного вечора виганяв у шию з бібліотеки.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Большая Советская Энциклопедия. - Т. 59. -М.: Изд-во. БСЭ, 1935. - С 816-818.
2.Загребельний П. Думки нарозхрист. - К.: Фоліо, 2008. - 240 с.
3.Загребельний П. Я, Богдан. - К.: Дніпро, 1983. - 511 с.
4.Качмарчик Я. Гетьман Богдан Хмельницький. - Перемишль-Львів, 1996. - 326 с.
5.Косач Ю. День гніву // Дзвін. - 1994. - № 4.
6.Косач Ю. Рубікон Хмельницького. - К.: Ярославів Вал, 2001. – 255 с.
7.Огієнко І. Богдан Хмельницький. - К.: Ярославів Вал, 2004. - 448 с.
8.Феденко П. Amor patriae. - Мюнхен, 1962.
9.Феденко П. Вітер зі степу. - Львів: ЛА „Піраміда”, 1992.

Т. І. Конончук (м. Київ)

ХУДОЖНЯ ІСТОРІОГРАФІЯ 30-Х РОКІВ ХХ ст. У ПРОЗІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті простежуються особливості художнього відтворення дійсності 30-х років ХХ століття в Україні у романі «Тисячолітній Миколай»Павла Загребельного, визначальна роль біографічного чинника, психологізму, елементів натуралізму, експресіонізму, символізму.

Ключові слова: історіографія, психологізм, натуралізм, історична проза, біографізм, хронотоп.

Peculiarities of artistic depiction of the reality of 30th XX century in The novel by P.Zagrebelnuj "Tysiacholitnij Mykolaj", the main role of biographic element, of psychological analysis and the elements of naturalism, expressionism and symbolism are analyzed in the article.

Key words:historiography, psychologism, naturalism, historikal prose, biographism, chronotop.

Як один із найбільших інтелектуалів у красному письменстві новітньої української літератури Павло Загребельний виявив у своїй прозі велике зацікавлення до українського і зарубіжного буття, художньо трансформувавши його в мистецькому слові. Як відомо з титанічної спадщини письменника, йому була цікавіша давня історія України для художньої рецепції. Через історичні події, перипетії їхнього розвитку автор підводив сучасного йому читача до питань дня насущного. Тому тексти П. Загребельного навіть про добу Київської Русі, як в істинного Майстра, актуальні, сучасні, бо в них на передньому плані акценти вічні, моральнісні, за історичним аспектом постає широке коло антропологічних загальнофілософських питань.

Письменник, ідучи за реальністю, отже, за принципом мімесису, прагнув самобутньо відтворити дійсність, художню історію доби, людини, держави, істотно збагачуючи текст історичною фактографією, яку попередньо вивчив за багатьма і часто надзвичайно рідкісними джерелами. Така авторська інтенція, наприклад, відкривається почасти у безпосередньому авторському слові, як це читаємо в передмові до роману «Євпраксія», де П. Загребельний узагальнено визначив теми своїх книг про Київську Русь: «Отож «Диво» – це доля таланту, «Смерть у Києві» – доля державної ідеї», «Первоміст» – доля народної споруди». «Євпраксія» – роман про долю людини» [3, с. 3]. За допомогою слова узагальнено фіксується досвід людського буття – на рівні особи, громади, держави, бо з різних часів, за словами автора, «промовляють до тебе народ, історія, культура, честь, гідність, майбуття» [4, с. 5]. За Аристотелем, історик говорить про те, що справді сталося, а поет – про те, що могло статися. Тому поезія має більш філософський і серйозний характер, ніж історія.

©Конончук Т.І.,2010

Поезія говорить більше про загальне, а історія про окреме [1, 655]. Загальновідомо, що історична проза – це художнє слово про реальне буття в історичному часі. Тому вважаємо, що до творчості Павла Загребельного буде правомірно застосувати термін „художня історіографія", адже письменник ретельно відтворював історію художнім словом.

Кожний великий митець, без сумніву, свідомий своєї провісницької і виховної місії, його слово наснажене формулами (відкритими й закодованими, етичними та естетичними, спрямоване на формування досконалого); почасти «про найсуттєвіше змовчано» [4, с. 8], воно спрямоване в майбутнє, на його плекання через читача. Таким постає з текстів і П. Загребельний, багаторівнево, що характерно для модерністської літератури, виповідаючи авторські роздуми й заповіти. Письменник дбає про майбутнє, яке складається з найменшого, з нелукавого перед найближчими і виростає до масштабів державного хронотопу. Наприклад: «Поки не постарів душею, навчився любити і казати правду – пригодиться на все життя» [4, с. 327] чи «ліпше любов без чоловіка, ніж чоловік без любові» [4, с. 327]. П.Загребельного турбує в кожному творі доля окремої і людини, наприклад, питання самотності чесної людини серед холодних душ, серед закам'янілих бюрократів»[5,с.4]. У нього визначення «бюрократи» може слугувати узагальненим визначником бездушності, бездумності, марнославства та егоїзму і звичайної неуваги, а точніше нелюбові до найближчих людей, що суперечить біблійному «полюбити ближнього, як самого себе». А виходить, що домінує, до краю переповнює лише любов до себе. А в найвищих масштабах веде до відповідної картини існування держави, її процвітання чи драматичних і трагічних ситуацій. Таким великим символічним узагальненням через усю систему художніх образів бачиться роман П. Загребельного «Тисячолітній Миколай», в якому автор поставив завдання показати, що безсмертне не тіло і не душа людини, а «безсмертна наша сутність, наше назначення, наша судьба і відчай» [6, с. 3] .

Хронотоп твору органічно окреслює часи давні, епохи Київської Русі, доби козацтва, і ближчі. Головну матрицю художнього простору зорієнтовано на персонажів з ХХ століття. Прочитується авторська інтенція відтворити генезу українських проблем і прорахунків, витоки якої лежать в княжих часах, коли, за автором, головний удар було нанесено по духовності: «Снитиметься Чорне море мені тисячу літ, гірке море чужої віри» [6, с. 23], – так автор узагальнено сказав про те, що Чорним морем привезли на Русь християнство на заміну «своїм добрим богам», коли «кожен міг при потребі мати власного бога, слухняного й покірливого, коли ж один бог на всіх, тоді неминучі чвари...» [6, с. 22]. Назви розділів роману мають символічне значення, символічно вибудовують паралелі, типологію часу, означують особливості кожного з історичних періодів: «Введення перше. Смерд», «Введення друге. Козак», «Введення третє. Гайдамака», «Полювання на хлястики», «Залізні зуби», «Маски», «Проводи».У романі символічно вимальовується своєрідна історія одного роду протягом тисячоліття. Цю національну історію названо прізвищем Сміян; з неї, справді, витікають причини й наслідки буття України в ХХ столітті, принаймні автор прагне підвести читача до таких; глибоких роздумів. Для реалізації авторської інтенції в центр сюжету твору поставлено двоє головних персонажів, двох братів – молодшого

Марка, що здобувся на радянського керівника республіки та його старшого брата Миколу, устами якого ведеться оповідь і в образі якого прочитується автобіографічний чинник. Роман має хронологічне обрамлення – подіями, обставинами похорону Марка-Маркерія, клопотів, пов'язаних із даним ритуалом, а через усі дійства розкривається доля людини, держави, позитивів і великого безглуздя, що чинилося в цій державі. У кожному розділі автор подає художні паралелі, де через представлення етичного й естетичного яскраво виявляють себе причини національного буття. Наприклад, у розділі «Введення друге. Козак» ідеться про добу Богдана Хмельницького, даються оцінки його гетьманування, наводяться історичні документи, їхні розділи, що проливають світло на час, нагадують приклади стійкості і мученицьких смертей, відомі також із переказів та житій святих, як-от, історія про князя Михайла Чернігівського [6, с. 81], дається авторська оцінка діянь московських царів, татарських ханів тощо. Багато приділено уваги зображенню переяславських переговорів [6, с. 82-94], їхніх результатів, про які автор із гіркотою фіксує: «Так затягнувся зашморг, який ми своєю волею накинули собі на шию, і вже не ми лиш у Москві, в безвіллі чернецькому, ставали заложниками немилосердного царства, а й вся Україна, яка ще віки цілі спливатиме ріками й морями крові, гомонітиме козацькою незгодою, реготатиме гайдамацькими пожежами, тихо плакатиме попідтинню вдовицькими й сирітськими слізьми» [6, с. 94].

Часові паралелі в долях персонажів спрямовують на розуміння вічних істин і, на жаль, типових помилок. Автор афористично узагальнює хід історії в словах свого персонажа, увиразнюючи типовість ситуацій тим, що дає персонажам однакові імена упродовж століть: «Я живу між братами, як між віками. Старші, молодші, знов старші, вищі сили з мудрою передбачливістю тасують черговість наших народжень, але імена залишаються завжди ті самі: я– Миколай, кожен з моїх братів – Марко, – в цьому впертому повторюванні запорука вічності та водночас і запорука незгоди. Бо незгода виникає найчастіше тоді, коли люди набридають одне одному...» [6, с. 62]. Прозаїк маркує тисячолітні межі подій, зображених у романі суспільними, державними подіями, долями історичних князів, узагальненими образами дворових княжої доби та персонажами перебудовчого часу, власне висловлюючи свій погляд на події, зазначаючи й час завершення роботи над романом:«Конча-Озерна 25 січня 1988 – 25 лютого 1991 року»[6, с.635]. Сумні й справедливі авторські афористичні висновки: «Всяке будування без любові, а тільки на ненависті буде, як Вавилон або Колізей римський: понура велич, ріки крові й сліз, звіриний рик і падіння, руйновища на місці вчорашньої пихи» [6, с. 93].

У романі «Тисячолітній Миколай» кожна онтологічна деталь працює на розкриття творчого задуму – відповісти на питання: чому ми так живемо. Наприклад, актуальні роздуми про мову в сучасному світі, її формалізацію: «Мовне отупіння ,вже не окремих людей, а цілих народів. Живе слово витіснюється смисловими знаками, приблизними замінниками, мертвими ієрогліфами. Словесна дієта, пережована і виплюнута всесвітньою м'ясорубкою слів. Фарш. Вийняли душу з мови. Структуралізм. Математизація (...) Все ніби й так: лаконізм, точність, функціональність. А враження таке, ніби тебе посипали дустом, як шкідливу

комаху. Де гра поезії, де небесні барви, де гучне гриміння життя? Сучасна мова нагадує примітивного олдовайського предка поряд з мадонною Рафаеля» [6, с.634]. Прочитуємо у творі і про заформалізовану мову сучасних науковців, про що якось іронічно сказав П. Загребельний з приводу програми наукової конференції, що відбувалася 2000 р. у Києві в Будинку вчителя, присвяченої 105-й річниці від дня народження Тодося Осьмачки.

Окремий розділ у романі «Тисячолітній Миколай» відведено зображенню дійсності 30-х років XX століття («Введення третє. Гайдамака»). Він складає всього 19 сторінок, але за змістовим наповненням – це повість, де багатопланово й широкопроблемно висвітлено один із найтяжчих українських уроків. У розділі йдеться про організацію колгоспів, репресії, хлібовибирання і викачування всього їстівного, про голод і його трагічні наслідки Ці сторінки типологічні з іншими текстами інших авторів на цю тематику. Вони типологічні за мотивами і за стилістикою, де психологічні аспекти межують з натуралістичними акцентами, а модерністська поетика поступається жорстокій життєподібності Вочевидь, автори передбачали дотриматися точності, фактографізму, аби хронотоп трагедії був зафіксований якнайретельніше, якнаймасштабніше, адекватно до реального буття, щоб викликати максимальне відчуття причин і наслідків голодомору. Такі сторінки, де онтологічно відображено дійсніть, виконують функцію катарсису. Даний розділ, як і попередній - «Введення друге. Козак», містить кілька планів зображення. Акцентація на слові “гайдамака” виводить на тему непокірності, боротьби за справедливість ще у власне гайдамацькі часи, а в романі словом "гайдамака" представники більшовицької влади стилістично негативно називають одного з головних персонажів, а саме батька оповідача, голову колгоспу, Федора Сміяна, якому при арешті згадують його участь у повстанському русі часу громадянської війни: «...махновець! Гайдамака вонючий! [6, с.117], - так називає його “гладкий, у шкірянці”, що забирає пораненого Сміяна до машини і має завезти “не знати й куди” [6, с.117]. Роман рясніє афористичними формулами-знаками, етичними узагальненнями, генеза яких – в реальних обставинах більшовицької дійсності: «...краще бути голодним горобцем під холодною стріхою, ніж райською пташкою в золотій клітці» [6, с. 59].

Засобами кодування й символізації, через конфлікт зовнішнього і внутрішнього розкривається ідейний зміст твору, глибинні причини буття 30-х років. У тексті актуалізовано антропологічний принцип. Людину показано всебічно, із суперечностями й протиріччями, з дорогою прямою і моральними, власне гріховними вчинками, за які вона має нести і неодмінно несе відповідальність чи то сама, чи то через своїх нащадків. Для автора альтернативи немає, як і немає другорядного в деталях образотворення. Він масштабно і багатопланово створює художній образ, художньо переконливо показує еволюцію персонажа в напрямі прогресу чи деградації. П.Загребельний, маркуючи конкретно час – тридцяті роки і простір – Східно-Європейська рівнина [6, с. 100], подає географічні обставини-деталі, які контрастні до наступних трагічних реалій голоду: “Чорна масна земля” [6, с. 100], отже, родючі землі, плавні заливаються зимовими снігами, тобто є передумова врожаю. На першоджерело художньої інформації вказує розповідь від першої особи, де оповідач і автор поєднуються; оповідач

дитина, вочевидь, автор, бо його дитинство припадає на час відтвореної оповіді, коли подібне переживав він сам у рідному краю, на малій батьківщині, в селі Солошиному на Полтавщині. У романі це «Зашматівські плавні». Дитячі авторські спомини містять враження приємні, а також ті, що стосуються руйнування духовних святинь, з чого почалася руїна українського світу. Про це йдеться в романі «Тисячолітній Миколай», а також у публіцистиці П.Загребельного: «А тоді, ще до того, як комсомольці-безвірники вигнали попа Самосвята з його хати, як зачинили церкву, поскидали із дзвіниці дзвони і поспилювали хрести на банях, морозяна зимова ніч вибухнула на весь довколишній степ кривавим полум'ям, яке стояло до самого неба і було таке страшне, наче перед кінцем світу. (...) Бачили ту пожежу з двох кінців степу і два полтавських хлопчики: одинадцятирічний Олесь Гончар із села Суха і п'ятилітній Павло Загребельний із Солошиного» [2, с. 66]. Майже без змін цей факт автор фіксує в романі, навіть не змінивши імені священика: баба Бородавчиха, мабуть, «плакала найдужче, коли отця Самосвята войовничі безвірники виселили з Зашматівки як класово ворожий елемент і закривали церкву . Вона розбудила нас з мамою і того досвітку, коли з церкви скидали хрести» [6, с. 102]. Сцену зняття дзвонів, хреста описано детально фактологічно з рисами експресіонізму, із глибоко символічними узагальненнями: «Оце ж діждалися ми пришестя антихристового. Вчора прийшли по віру, а сьогодні по душу. Сьогодні прийшли по Бога, а завтра прийдуть і по людей» [6, с. 104].

У романі художньо майстерно і правдиво передано настрій селян, зумовлений подіями організації колгоспів, і уже організованих артілей. Сцени, де йдеться про ці події, типологічні з іншими художніми текстами та обставинами реального життя, що засвідчено офіційними документами. "Колгоспу, або созу, який організовував у Зашматівці мій батько, Федір Сміян, ніхто з селян не любив, усі сміялися, я ж не знав, кому вірити..." [6, с. 101]. У протиставленні «індусів» та созівців іронія посилюється за допомогою ремінісценцій з фольклору. Вчинки персонажів мотивуються страхом перед владою. Так, мати ліричного персонажа пояснює дуже старанні дії в созі батька оповідача - Федора Сміяна його страхом: він був у «бандитах», тому й вислужується. У фіналі даного розділу наголошено,що дізналися і не пощадили, як не старався служити. Прагнення якось допомогти селянам голодного тридцять третього року виявило і його самого й істинне ставлення до нього з боку влади як до колишнього члена повстанського руху. Автор лаконічно проливає світло на те, що ці бандити – махновці через розповідь однієї з героїнь - баби Бородавчихи: "...тут же таке було, таке творилося! Одні набігають, тоді ще одні, а тоді ще й треті, і всі б'ються, всі требують, всі з ножем до горла! Отак наскочили комісари, забрали весь хліб, погрузили на підводи і через плавні на Кременчук. А тут банда Марусі з степу, нагнали комісарів біля Олійнички, хліб весь забрали, спасибі їм, вернули людям, так взялися за коней!" [6, с. 101-102], Прийом розповіді старшої людини, яка, за романом, на власні очі бачила те, про що оповідає, дуже важливий, бо така розповідь – вияв свідчення очевидця, це документ доби. Вочевидь, така розповідь чи подібна до неї траплялася в життєвій практиці П. Загребельного, як і відомі з багатьох нині видрукуваних свідчень. У романі такі ознаки документалізму виправдані, вони вагомі у відтворенні життєвих реалій і маркують час.

Усебічно подані обставини входження в голод, зумовлені ним переживання. Дії місцевої влади фіксуються в лаконічних коментарях; подані в дужках у формі своєрідних ремарок, вони сповнені тонкої іронії: «...Хабло з своєю буксирною бригадою повикачував у селян не тільки хліб, але й пшоно (на кашу для диктатури пролетаріату), горох і квасолю (для зміцнення Червоної Армії), картоплю (для всіх пригноблених і бідних), буряки й гарбузи (для зміцнення колгоспного тваринництва), звичайно ж, соняшники і навіть насіння кавунів, динь, огірків» ... [6, с. 105]. Текст містить влучні характеристики представників різних соціальних тогочасних груп, як-от войовничих комсомольців-безвірників, буксирників («з ненажерливо роззявленими, мов у зозулиних дітей, ротами, з завидющими очима і загребущими руками» [б, с. 1.06] тощо.

Текст роману ілюструє, що зміна духовного ладу призвела до порушення традицій, як, наприклад, проведення традиційних календарно-обрядових дійств, на яке не було фізичних сил: «Не ходили колядники, не щедрували маленькі діти під Новий рік, не декламував я перед маминими батьками (...) В голодного не було вже в мене сили добратися аж на той край села...» [6. с. 107]. Лаконічно, але масштабно постають ситуацій обміну речей на хліб, міграції голодних людей, які, проте і в інших областях України їстівного не знаходили. «Бабина швейна машинка «Зінгер», з якою було споряджено діда Миколу до Таврії, щоб там - виміняти мішок хліба, принести його додому і ми дожили до нового врожаю» [б, с. 109], не послужила порятунком, бо і в Таврії все було забране владою. Стилістика тексту несе в собі потужну тенденцію до натуралістичної фактографії: «їсти хотілося вдень і вночі, вдома і в школі, на холоді і на гарячій печі, голод був такий страшний і невідступний, що я вже й не пам’ятав, чи було коли таке, щоб не хотілося їсти...» [6, с. 194].

Автор акцентує увагу на масовості смертей у роки голоду, коли навіть птахи «з вирію чомусь барилися повертатися, так ніби й крізь безмежні простори долетіла до них пташина вість про горе в землі їхніх народжень» [б, с. 112-113], подає типові картини поховання померлих від голоду. Детально описано їжу в голодні роки: наприклад, кандьор, яким годували знесилених колгоспних рабів навесні 33-го року, аби вони могли виконувати роботу в полі; згадано так званих «перукарів», що під страхом смерті ходили по колоски влітку 33-го, чи подано коментар, яким підтверджено автобіографічний чинник та авторську присутність у тексті: «Ніколи в житті я не їстиму нічого смачнішого за той зелений хліб тридцять третього року» [6, с. 114]. Розкрито не менш детально і методику масового винищення безвинних: «Людей забирали вночі й удень, з постелі й з роботи, вони щезали так само тихо, страшно й навіки, як під час голодомору, і ні в кого було шукати захисту й рятунку» [6, с. 114], так званих ворогів народу, які згадували свою минувшину. Наприклад, типове пояснення арешту батька героя: «Приїхали взяти його за те, що був у банді, що пригрів куркулів, що зімкнувся з класовим ворогом» [6, с. 119]. І промовиста антитеза: він був уже мертвий: відтак за правилом більшовицького лукавства голову колгоспу поховали з почестями, «над батьковою могилою присланий з району духовий оркестр грав «Смело мы в бой пойдем за власть Советов...» [6, с. 118].

Діалоги, роздуми роману ілюструють трагічні узагальнення про подальші голодні роки. Наприклад, ліричний герой розмірковує про свого молодшого брата: «Він народився через два роки для нового голоду років війни, окупації, а тоді - 1947 року. Всі діти на Україні завжди народжуються для голоду, і ніхто не може збагнути, чому це відбувається на такій всеплодющій землі» [6, с. 112].

Невипадково в авторських текстах раз у раз вживається слово «майбуття», як-от, у романах «Левине серце» чи «Тисячолітній Миколай». П. Загребельний подає історіографію сучасного йому життя, дії радянської влади, її цінностей, пріоритетів. Так, у романі «Тисячолітній Миколай» в авторських коментарях-відступах, наприклад, реальні постаті (Сталін, Хрущов, Шелест, Щербицький, Рашидов, Алієв, Брежнєв), влучно характеризується ставлення до різних республік з боку владної Москви, зокрема, до України, централізація у веденні величезного господарства СРСР як невиправдана і необдумана. Письменникові все болить. Він виділяє онтологічні факти читачеві для роздумів. Наприклад, про Азербайджан часу Брежнєва: «Порозорювали всі пасовиська, понищили поголів'я овець, дбають тепер тільки про бавовну, а годувати м'ясом хто їх буде? Україна! Вихваляли, вихваляли Азербайджан за успіхи, а він і заявляє: «Великі претензії до України, вони не задовольняють наших потреб у м'ясі» [6, с. 583]. І такі ж «претензії» до інших республік. 1 керівник Української республіки ремствує на нарікання, що «ми не виконали додаткових поставок? А скільки ж можна - додаткові та додаткові? І скільки мовчати?" [6, с. 583] А саме за додатковими резолюціями забирали з України їстівне восени 1932-го і взимку 1933-го років. За емоційними запитаннями прочитується статус України в тоталітарній державі й розуміння ставлення до неї з боку центральної влади як до постійного джерела постачання без уваги до її власних потреб, точніше – нехтування ними. В уста професора вкладає письменник роздуми про особливість соціалізму в Радянському Союзі, які пізніше прокоментує в книзі своєї публіцистики: «...в моєму романі «Тисячолітній Миколай» професор роздумує над тим, що це в нас за соціалізм, і приходить до висновку, що він інквізиторський... Соціалізм – це рівність. У нас і була рівність усіх перед небезпекою концтаборів, перед загрозою, перед смертю, так само, як і в часи інквізиції всі були рівні перед вогнищем...» [2. с.7].

Автор багатьох історичних романів, Павло Загребельний і в романі « Тисячолітній Миколай» створив широке історичне полотно, створив образ радянської доби, за Михайлом Слабошпицьким, уважний читач буде в романі не лише прочитувати історію, а шукати «себе, відповіді на свої життєві запитання, отой універсальний онтологічний зміст, який не перестає бути актуальним у всі епохи» [7, с. 127]. У романі про тридцяті роки XX століття йдеться тільки в одному розділі» але масштабно, містко. Про той час письменник задумував велике епічне полотно, про що дізнаємося зі статті В. Яворівського „Життям зневажив рабство", де він посилається на слова дружини П. Загребельного Елли Михайлівни про те, що Павло Архипович „готувався написати роман про голодомор" [8, с.11]. В. Яворівський згадує, що «тільки один раз у зимовому Ірпені, в письменницькому будинку творчості, у дуже вузькому колі» П. Загребельний оповідав «солошинську історію, як ще живого діда грабар силоміць повіз на кладовище, щоб заробити склянку пшона для своїх дітей...» [8, с.11]. Про голод читаємо в публіцистиці

автора [2]. Отже, боліла йому дана тема. Спеціального роману письменник написати не встиг. Але те, що сказано в романі « Тисячолітній Миколай», сказано так сильно, як міг сказати Павло Загребельний і пізнавально, і повчально, і з надзвичайним ступенем філософського узагальнення. Цьому сприяли досвід письменника, його біографія, унікальний талант поєднувати реалізм, психологізм: із натуралізмом, експресіонізмом, символізмом. Художня історіографія Павла Загребельного з її філософським спрямуванням дає можливість глибше зрозуміти історію і долю народу, його перспективи на виховання гідної, самодостатньої людини, спрямовані на універсали морального вибору, актуалізацію проблеми відповідальності і неминучих наслідків за вчинки на всіх рівнях соціуму – від окремої особи до представників найвищої влади.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1 Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4 т. - Т. 4. - М.:Мысль, 1983. - С. 645-680.
2.Загребельний П. Думки на розхрист: 1974-2003. - Вид., друге, доп. - К.: Пульсари, 2008. - 240 с.
3.Загребельний П. Євпраксія: Роман. - Харків: Фоліо, 2003. - 351 с.
4.Загребельний П. Левине серце: Роман. - К.: Рад. письменник, 1978. - 328 с.
5.Загребельний П. Південний комфорт: Роман. - К. : Рад. письменник, 1988. - 302 с.
6.Загребельний П. Тисячолітній Миколай: Роман. - К: Довіра, 1994. - 636 с.
7.Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного. - К.: Ярославів Вал, 2004. - 224 с.
8. Яворівський В. Життям зневажив рабство // Січеслав. - 2009. –3(21). - Липень - вересень. – С.11-14.

О А. Лихачова (м. Одеса)

ГЕНЕЗА ІСТОРИЧНОГО ЕПОСУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «Я, БОГДАН»)

Осмислюється генеза національного в історичному епосі «Я, Богдан», з'ясовується новаторство художнього вираження характеру епохи, акцентується модерновий спосіб «викладу» історизму зображення світовідчуття героя (Богдана Хмельницького).

Ключові слова: історичний епос, історизм, історіософія, "потік свідомості", роман.

Genesis of national element in the historical epic novel "Ya, Bohdan" is comprehended, innovation of artistic interpretation of the character of the epoch is cleared up, the modern way of showing of the historical method of description of the character's (B. Khmelnitsky's) world seeing is accented on.

Key words: historical eposl, historism, historiosophy, "stream of consciousness", novel.

З іменами Павла Загребельного та Ліни Костенко насамперед пов'язуємо радикальну «модернізацію» українського національного роману в другій половині ХХ ст., його еволюцію, збагачення історіософськими, більш демократичними та реалістичними якостями. Це і новаторський підхід до літописних першоджерел (власне, переосмислення їх на новітньому рівні), і глибші, ніж у попередників, принципи зображення, бо дійсно «письменницький твір є завжди найвищою сумою його таланту, вразливості й мудрості» [2].

У харизматичному есеї П.Загребельного «Спроба автокоментаря» актуалізується «модернізований» кут зору, оновлено-аналітичний, нонконформістський, на історичний факт, концепцію, «подієвий ряд», їх інтерпретацію («паралельно») і в літописі, і, власне, у творчості сучасного прозаїка: «Кілька років я працював над циклом романів про Київську Русь. Основні документи для нас про цю історичну епоху – літописи. Це навіть не просто документи: багато сторінок літописів читаються як зразки вікової поезії, вони сповнені хвилюванням очевидців, у них б'ється сильна думка, в них є своєрідність і неповторність, що штовхають тебе на найлегший шлях - белетризацію цих наших старожитніх документів...» [2, с. 133], – говорить митець.

П. Загребельний не був би сам собою, коли б не обрав шлях інший, аналітичний, дійсно – історіософський. Він сміливо націлився на полеміку з літописом, «шляхом переосмислення фактів і подій»; він намагається зазирнути в найсокровеннішу серцевину історичної події, «реанімувати» найтаємничіші потоки історичних процесів, «іноді канонізованих у працях істориків і письменників».

© Лихачова О.А.,2010

Не побутові чи фольклорні «окраси» тривожать душу майстра слова: він націлений на «інше», новаторське – «Я намагався відтворити... психологію наших попередників (до речі, в науці нині теж з'являються спроби відтворити психологію людей доби античності, середньовіччя і т. ін.). Зрозуміла річ і я веду тут мову про принцип підходу до зображуваного, оцінку нехай дають інші. Письменник не може ні пояснювати, ні виправдовуватися...»[2,с; 176], – стверджує прозаїк.

П. Загребельний, напевне, першим серед усіх вітчизняних письменників - істориків так глибоко й багатогранно, «у всіх кольорах епосу» піддав радикальному переосмисленню літописну спадщину (і вітчизняну, і зарубіжну, правдиву і вигадану); увів те «багатство віків» в контекст оновленого історіософського мислення.

Переосмислення трагічних сторінок історії звучить з уст великого гетьмана в одному з визначних романів Павла Загребельного «Я, Богдан», воно буквально є виявом світосприйняття самого митця: «Мене нищили в своїх писаннях усі справоздавці мого часу, і не важило, ворожі вони були чи прихильні, – я народжувався і гинув <...> сторінках книг, які будуть написані ще й через віки. Хто писав про мене – Міхаловський і Радзивілл, Окольський і Рудавський, Грондський і Пасторій <...>, а ще чужоземці Віміна, Бішінг, Безольді, Шевальє а ще ж свої – Самовидець, Грабянка і Величко чужі історики розминалися з правдою од пристрастей, а свої – за давністю. Та хіба й сучасні писали саму правду? Сучасники брешуть ще більше, ніж нащадки, бо вони мають більшу зацікавленість у подіях <...>. Початків моїх ніхто не вмів ні збагнути, ні витлумачити» [3, с. 252]. Таким чином, устами героя, гетьмана Богдана Хмельницького, висловлено критичний погляд навіть не на трагізм національної історії, а на її численні інтерпретації у романі «Я, Богдан», цьому суспільному, епосному «потоці свідомості» великого керманича національно-демократичної революції середини XVII століття. Осмислюючи вже переосмислене, ніби вдруге вступаючи в стрімку ріку історії, керманич нації обирає чітку історіософську позицію примхливого-руху історії, і власної трагічної долі, зумовленої не стільки трагічними помилками чи ж власним, таким суперечливим характером, як самою драматургією тих обставин, де «зряться Богдану-Зіновію і промисел Господній, і прикрі, невдячні випадковості тої пекельної дійсності...». Та все ж, можливо, надто пізно, на схилі літ, після перемог і поразок осяває гетьмана разюча, наскрізна, пронизлива думка: «Треба вигравати не битви, а долю». Певного мірою ця історіософська істина «розкодована» для себе, для нації, і майбутнього Богданом Хмельницьким: «Я став на битву запеклу й криваву, здобув перемоги,відав, що здобуду й ще, але вже тепер думав: доки ж? Тепер, коли піднявся увесь мій народ, я не шукав, до кого прихилитися, в кого просити помочі, бо міг вистояти проти будь-якої сили. Але народові потрібен спокій. Не можна всю історію воювати. Це висушує всі джерела народної душі. Войовничі народи або ж гинули безслідно, як обри чи гунни, а то нікчемніли, стаючи жертвою інших, ще нікчемніших! Хіба залізні легіони римські не розносили колись орлів своїх по всьому світу? А де тепер ті легіони і де їхні орли? Хіба Тімур не розгромив Баязида Блискавичного, що лишався йому єдиним суперником під сонцем і місяцем? А де тепер царство Тімурове?» [3, с. 464].

У драматичному, «наджиттєвому» «потоці свідомості» Богдана,ще гетьмана, але вже «напівміфа», постають найскладніші, ключові моменти вітчизняної історії, котрі він, видається, знову й знову ніби воліє «переграти» наново, віднайти рятівні, несподівані виходи з поразок, з лабіринту, ситуацій історії, які сприймає як абсурд. Отака «гра з історією» героя - дійсно новаторське, справді історіософське явище в прозі Павла Загребельного. Й коли порівняти романтичний масив творів митця про Русь доби князівської («Диво», «Смерть у Києві», «Первоміст», «Євпраксія») із новаторською сутністю за часом дещо «молодшого» роману «Я, Богдан», не можна не помітити, наскільки збагатилася внутрішня зображально-виражальна палітра видатного художника слова, наскільки його Богдан духовно глибший за інших історичних персонажів і наскільки проблематика саме цього твору «дійсно виходить за межі» так званого соцреалістиного методу. Більше того, прозаїк, взявши «на озброєння» модерну «методу письма», а саме, «потік свідомості».Анрі Бергсона, буквально стає «в антипозицію» до соцреалізму.

Дійсно, «розвиваючи традиції своїх попередників, - як переконливо говорить відомий український літературознавець Василь Фащенко у монографії «Павло Загребельний», – а часом і творчо полемізуючи з ними у трактуванні характерів історичних осіб, переосмислюючи літописи, хроніки, праці вітчизняних і зарубіжних авторів, П. Загребельний здійснив справжнє художнє відкриття епохи на грунті історичних і психологічних гіпотез. В циклі романів <...> йому, як нікому раніше, вдалося розкрити суперечності давньої доби і разом з тим глибоко осягнути найрізноманітніші характери, відтворити психологію найголовніших соціальних типів - від смерда до князя, з їхнім індивідуальним світосприйманням і поведінкою» [4, с. 203].

Додамо й таку, надзвичайно важливу для осягнення сутності роману «Я, Богдан» обставину: «до Загребельного в національній прозі, поезії, драматургії і навіть у фольклорі за три з половиною століття було витворено просто безліч творів, присвячених, великому гетьману: від романтиків (і насамперед Тараса Шевченка) до Михайла Кропивницького, і вже за нинішніх часів - до роману у віршах Ліни Костенко «Берестечко». Зважаючи на таку «іконостасну» галерею Богданів «найрізніших», ясна річ, Павлові Загребельному «сказати нове слово» про Хмельницького було неймовірно важко. Але роман витворено, більше того, роман «Я, Богдан» багато в чому (насамперед за модерновим способом «викладу» матеріалу, формою і композицією, навіть своєю трагічною тональністю) «опозиціонує» самому автору його попередньому циклу епічних полотен. Це вже щось наближене до постмодерних візій: заперечення самого себе в діалозі з власним «я». Діалог про Долю і трагедію України, про майбутнє рідної Вітчизни. Розмислюючи над цими, «вавилонської ваги» проблемами, герой твору, керманич молодої нації, за задумом автора, навіть «викликає дух» мудрого літописця Самійла Величка, чиєму діарушу, видасться, він найбільше довіряє: « - Казав ти, гетьмане, – мовив дух Самійлів, - чистий ти з народження твого, із лона матері від усякого гріха і донині не маєш за собою вини ніякої. І повсюду ти, гетьмане, виправдовуєш, і позносиш, і хватиш себе, не визнаючи за собою жодного гріха з народження свого, а гріх твій – у кожній смерті людській і в кожній стоптаній билинці. Бо ти ж гетьман.

... І ти ж, гетьмане, хвалився цільністю своєю і відданістю великою народові, а тоді позоставив народ гинути, а сам занурився в отхлані душі власної, забувши, що не може душа двом силам і двом стихіям служити, що тільки одним оком можна обіймати землю і висоту небесну.

Що я міг відмовити на ті гіркі слова?» [3, с. 189], - скрушно запитує у долі гетьман Хмельницький.

Безсумнівно, повноправними героями роману «Я, Богдан» (в дивовижному комплексі сюжету, поєднанні між собою) є образи душі гетьмана, розламаної трагедією і битвами, і такі сум'ятливі, часто суперечливі, критичні, межові стани психіки вождя нації. Ота повновода, нестримна, темпераментна, часом відчайна ріка психіки, мабуть, і є становим хребтом сутності цього історичного роману, і, зрозуміло, що «до Павла Загребельного в українській літературі мато хто наважувався надавати такої функції психіці».

Принагідно пригадуються ключові постулати психофілософії Анрі Бретона, за якими наріжним каменем модерного мистецтва задекларовані «потік свідомості» та «свобода інтуїції» творчої особистості, нерозгадано-втаємничені «секрети» асоціальності мистецтва й обов'язковий його «пронизливий інтелектуалізм», і всі ці візії в русі, в динаміці, в «обов'язкових» одмінах і генезах: «...думка наша означується безперервним рухом і неможливо достеменно точно вказати, де завершується її одна частина і розпочинається наступна, - намагається вловити Анрі Бретон «діалектику» миті, мислі, психіки та продовжує: «У цьому наша свідомість переконується повсякчас, коли для аналізу пам'яті вона стежить за рухом пам'яті, що функціонує в даний момент. Ми тільки усвідомлюємо, що здійснюється акт.., що ним ми відокремлюємось від сучасного... та переходимо в стани минулого... І навпаки...» [1, с. 376].

Така нагально-дієва, досить активна «реконструкція» історичного роману Павла Загребельного має, так би мовити, «багаторусельну» природу та характер: тут і граничне - крізь заперечення антиісторизму - наближення митця до дійсної, неопалимої Правди історії; і наскрізна, тотальна психологізація структур роману (вона нерідко гальмує дію, сюжет, власне, епічність), але «потік свідомості» головного героя дійсно постає ключовим і заголовним для втілення проблем та філософії твору. Саме тому роман Павла Загребельного «Я, Богдан» є новаторським, талановитим і яскравим кроком видатного прозаїка в еволюції і генезі національного історичного епосу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1. Бретон А. Манифест соцреализма // Называть своими именами. - М., 1986.- 456 с.
2.Загребельний Павло, Неложними устами. - К.: Радянський письменник, 1981. - 478 с.
3.Загребельний Павло. Я, Богдан. - К.: Дніпро, 1986. - 672 с.
4.Фащенко Василь. Павло Загребельний. - К.: Дніпро, 1984. - 207 с.

О. А. Галич (м. Луганськ)

«Я, БОГДАН» П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ЯК НОВИЙ ЖАНРОВИЙ ТИП БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ

У статті розглядається жанрова специфіка роману П. Загребельного «Я, Богдан...». З'ясовується його приналежність до сповіді особливістю якої в документально-біографічній прозі є своєрідне самоочищення героя, чим зумовлений катарсис, властивий жанру трагедії.

Ключові слова: сповідь, проза, роман-сповідь, поетика, лірика документально-біографічна проза, катарсис.

This article is devoted to the specificity of Pavlo Zagrebelny s novel "I am Bohdan", It is considered to be some confession which specific genre feature in the documentary-bio graphical prose is a peculiar hero's purification, as the result of it occurs catharsis, that is typical for the genre of tragedy.

Key words: confession, prose, the novel-confess ion, poetics, lyrics, documentmry-biographic prose, catarsis.

Творчість П. Загребельного заслуговує на поглиблену увагу й нове прочитання. Вартий такого прочитання й біографічний роман початку 80-х років «Я, Богдан», написаний у формі сповіді, що потверджується підзаголовком «Сповідь у славі». Він становить собою новий жанровий тип біографічного роману, дослідження якого є актуальним.

Метою даної публікації є з'ясування жанрової специфіки цього твору, виокремлення в ньому тих рис, що дають підстави вважати твір П. Загребельного біографічним романом нового, асоціативно-психологічного типу . Подібні твори, маючи у своїй основі реальні події та факти, будуються на основі авторського домислу, у них домінує інтерес письменника до психологічного осягнення героя, подолання ним душевних борінь, події й постаті минулого завжди співвідносяться з сучасністю. Історична правда у таких творах стає правдою художньою. Автор широко використовує яскраві емоційні оцінки минулого, він не нівелює протиріч у діях і вчинках героя, а навпаки, прагне їх загострити і максимально відкрити для читача.

Все це є наявним у романі П. Загребельного. Проте його «Я, Богдан» передусім роман-сповідь. Сповідь як жанровий різновид художньої (і не тільки художньої) літератури відома давно. Лише традиція виносити слово "сповідь" до заголовка нараховує, за нашими підрахунками, більше п’ятнадцяти століть, починаючи із твору Августина Блаженного (IV - V ст.) "Сповідь". Нам відомо кілька десятків творів зі словом "сповідь" у назві, зокрема: таких всесвітньовідомих письменників, як Ж.-Ж. Руссо, А. де Мюссе, Л Толстой, М. Горький. Сповідь як специфічний жанровий різновид є досить поширеною у художній літературі XX століття.

© Галич О.А.,2010

Пригадаємо такі твори, як оповідання «Читач» М. Горького чи «Доля людини » М. Шолохова, повісті «Тополенька моя в червоній хустині» Ч. Айтматова чи «Вечір спогадів» Г. Березко, романи «Спрага» М. Слуцкіса, «Каунаський роман» А. Беляускаса, «Чочару» А. Моравіа, «Над прірвою в житі» Дж. Селінджера, «Антихрист» Є. Станєва, «Двоє у новому місті» К. Калчева, «Мемуари каліки Перо» С. Селенича.

Значною мірою сповідь – це знамення літератури нового часу, позначеного посиленою увагою до внутрішнього світу людини, її моральних норм та принципів. Недаремно дослідники літератури другої половини XX століття відзначають, що в творчості багатьох народів відбувається розквіт роману-сповіді. У 70-80-ті роки минулого століття до такої форми найчастіше звертаються письменники Балтики [2, с. 194-214]. Це явище притаманне також і низці інших європейських літератур, особливо слов'янських. «Найновіші за часом появи і найбільш вдалі болгарські романи, – відзначала З.І. Карцева, – це у більшості випадків пристрасні ліричні монологи, романи-сповіді» [6,с.21].Літературознавець Є.З. Цибенко наголошував, що й у польській літературі «усе частіше пишуться романи-сповіді, розповідь у яких ведеться від першої особи («Діснейленд» С. Дигата, «Сучасний сонник» Т.Конвіцького, « Лабіринт » Г. Брези)» [10 , с. 21] . На цю ж особливість вказує Н.І. Кравцов у статті «Сучасний югославський роман», говорячи про твір Б. Іванова «Вітри» [7, с.55].

70-ті – поч. 80-х років утвердили в українській документально-біографічній прозі роман-сповідь. Спочатку з'явився роман «Сповідь на вершині» Ігоря Муратова (1971). Через десять років побачив світ твір Павла Загребельного «Я, Богдан», героєм якого став гетьман Богдан Хмельницький. Про те, що подібне явище існувало й у російській літературі тієї пори, свідчить роман Натана Ейдельмана «Великий Жанно» (про Івана Пущіна).

Те, що названі твори за своїм формально-жанровим змістом є перш за все сповіддю, Ігор Муратов акцентує вже у заголовку роману, Павло Загребельний у підзаголовку твору «Сповідь у славі», Натан Ейдельман такого акценту не робить, але читач легко може, з огляду на об'єктивний зміст твору, такий підзаголовок зробити самостійно.

Звернення до форми документально-біографічного роману-сповіді для вказаних авторів не є випадковим. Для кожного з них це процес тривалого і творчого пошуку. У П. Загребельного за спиною була ціла низка історичних романів («Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія», «Роксолана»).

Історія свідчить, що ще в літературі XVIII - XIX ст. сповідь вирішувалась як певне надзвичайно важливе вираження почуттів людини, що переживає глибоку духовну кризу в умовах загнивання й розкладу існуючої суспільно-політичної системи. Наприклад, дослідник творчості Ж.-Ж. Руссо І. Берцман підкреслює, що для «Сповіді» французького мислителя зімкнулись дві лінії: «Душевна криза людини, охопленої думкою, що серед людей усе є ефемерним – дружба вдячність, повага, і криза суспільства, розклад його устрою, загнивання і дискредитація його ідеологічної системи» [3, с.154]. А. де Мюссе також, за словами істориків французької літератури, «особисту драму свого героя...пов'язує із соціальною трагедією часу» [10, с.255].

Ці ж риси є характерними для сповідальних творів класиків російської літератури Л. Толстого («Смерть Івана Ілліча»), Ф. Достоєвського («Підліток») [4,с.431].

Сповідь у літературі XX століття вирішується як щире прагнення героя розкрити перед читачем свій внутрішній світ, відверто говорячи насамперед про себе, неначе розмовляючи із самим собою. «Не публічне, на майдані покаяння героя, – справедливо підкреслював А. Бочаров, – а розмова наодинці зі своєю совістю – ось що відзначає сучасну літературну сповідь і що чудово реалізується у внутрішньому монолозі» [1, с.135]. Така вихідна позиція і визначає жанрову специфіку поетики сповіді: необов'язковість фабульної послідовності, зосередженість на внутрішньому драматизмі духовного світу особистості. Найчастіше сповідь протікає імпульсивно, процес оповіді зовні нічим не переривається. Стан думки визначається асоціативністю оповіді – всі події та факти у творах подібного типу поєднуються логікою пам'яті «Я» - головного героя, від особи якого ведеться сповідь, а звідси – інтерес до психології, постійне чергування часу, фрагментарність, недомовленість і т. ін. Повне саморозкриття характеру героя, процесу його становлення вже не передбачає пряму детермінованість духовної кризи особистості кризою суспільного ладу, до того ж зустрічаються сповідальні повісті та романи, у яких виявлення душі героя не передбачає подібних криз.

У сучасній літературі сповідь уже не є обов'язковим підсумком життя (як це було, наприклад, у повісті Л. Толстого «Смерть Івана Ілліча»), вона може іноді здійснюватись і у молодому віці після якихось життєвих потрясінь, як це сталося, наприклад, з оператором телебачення Ромуальдасом Алькснисом, героєм роману «Спрага» М. Слуцкіса. Часом сповідатися героя «змушує» випадковий збіг обставин. Наприклад, приїзд до міста, у якому не був багато років («Каунаський роман» А. Беляускаса, "Вечірі спогадів» Г. Березко). Хоча, звичайно, буває, що сповідь є самовикриттям особистості («Монумент» Е. Ветемаа).

Югославський письменник С. Селенич не без впливу модерністських традицій пише роман «Мемуари каліки Перо». Герой цього твору Перо ретроспективно переосмислює своє життя із єдиною метою довести, що усяка мужність та геройство у житті нічого не варті. Як відзначала Н.Б. Яковлєва, сповідь героя цього твору Перо є спробою утвердити думку про те, «що такі поняття, як обов'язок, самовідданість і т.ін. у наші дні стали фікцією, більше не існують. Доля псевдо-Корчагіна (герой у молоді роки отримав прізвисько Корчагін. – О. Г.) зображена С. Селеничем, – це криза ідеалів, перехід від віри у справу революції до безвір’я, нігілізму, самотності» [11, с.298].

У П. Загребельного сповідь відіграє іншу функціональну роль, що не має нічого спільного з духовною кризою особистості: все йде на новому рівні свідомості героя і пов’язано перш за все із його моральним вибором.

Специфічною жанровою рисою сповіді в документально-біографічній прозі є своєрідне самоочищення героя, в результаті чого відбувається щось на зразок катарсиса, властивого жанру трагедії. При цьому Хмельницький П. Загребельного, як і Примаков І. Муратова та Пущін Н. Ейдельмана, висловлюють свій душевний біль через роки після свого реального життя. Сповідь героя документально- біо-

графічного роману набуває умовного характеру, що, як відомо, не суперечить естетичним принципам новітньої літератури і перебуває в річищі означених вище тенденцій сучасного її етапу, хоча сама наявність умовності ще не стає обов'язковою жанровою рисою документально-біографічної оповіді.

Важливо відзначити ще одну специфічну жанрову рису документально-біографічної прози. Під час однієї з дискусій, предметом якої була документалістика, Я. Кумок писав, що новітня біографія, тобто документально-біографічний твір нашого часу – це «сповідь, котру розповіли у третій особі» [8,с.20].

З подібним твердженням не можна погодитись. Дослідник надто широко розуміє документально-біографічний роман-сповідь, навряд чи ми знайдемо багато творів документально-біографічної прози (окрім кількох романів, у тому числі: П. Загребельного, І. Муратова, Н. Ейдельмана), котрі можна було б визначити як роман-сповідь. Важливим є інше. До останнього часу сповідь належала до найскладніших жанрів суто художньої літератури, дозволяючи письменнику практично безмежно заглибитись у внутрішиій світ вигаданого героя. І те, що названі автори надають слово конкретно-історичному герою, дають йому можливість сповідатися – це нове віяння не лише у документально-біографічній прозі, а в цілому в художній літературі на сучасному етапі її розвитку. До того ж у П. Загребельного сповідається герой, що «воскрес» через 300 з гаком років для ретроспективного переосмислення і перегляду свого життя з вершини наших днів. По суті це сміливий новаторський експеримент.

Звернення героя, котрий «ожив», його сповідь перед нащадками зустрічались до цього лише зрідка у поезії. Прикладом подібних творів можуть бути вірші: Ф. Фрейліграта «Мертві – живим», В. Маяковського «Ювілейне», М. Тихонова «Пісня про відпускного солдата», Р. Рождественського «Реквієм»,О.Твардонського «Я убитий під Ржевом», В. Незвала «Надписи на залі Червоної Армії», М. Малахути «Балада про Івана Молибогу», Ігоря Муратова «Сповідь солдата». У інших родах літератури є лише поодинокі спроби подібного типу. Це, наприклад, епічні твори К.Чапека «Мати», М. Пархомова «Ми розстріляні у сорок другому», В. Катаева «Цвинтар у Скулянах». У драматургії наближаються до подібних спроб п'єси К. Симонова «Четвертий» та В. Чичкова «Незакінчений діалог».

Сповненим внутрішньої пристрасті постає перед читачем Богдан Хмельницький П. Загребельного, образ суперечливий і цілісний: «Переможець без перемоги , покритий славою і без слави, всемогутній і безсилий, як немовля» [5,с.269]. Павло Загребельний проникає в потаємні глибини складної і неоднозначної долі свого героя, людини, котру покликала до активних діянь боротьба за незалежність України. Документально-біографічний роман-сповідь наочно демонструє, як поряд із опорою на документ та факт у ньому паралельно співіснує особистісне ліричне начало.

Образ «воскреслого» Богдана, нашого сучасника, людини початку 80-х років двадцятого століття є визначальним у романі Павла Загребельного. З вершини наших днів, збагачений багатовіковим життєвим досвідом, Хмельницький заново переживає життя реального історичного героя, висвітлюючи її з позицій сучасності, полемізуючи з уже усталеними поглядами на цю людину. Таке

ускладнення образу Богдана Хмельницького – це певного мірою також полеміка з уже відомими художніми творами радянських часів про гетьмана України П.Панча, М.Рибака, Івана Ле, котрі, створюючи образ Хмельницького, керувалися традиційними заідеологізованими поглядами на зображення історичних постатей у художній літературі.

Поява у сучасній документально-біографічній прозі роману сповіді свідчить про нові і ще не досліджені до кінця можливості цього жанрового різновиду.

Зрозуміло одне, надаючи герою майже безмежну свободу, чого не було у традиційному документально-біографічному романі, П. Загребельному вдалося досягти значної експресивності викладу, оскільки герой постає темпераментнішим, ніж при об'єктивному епічному викладі.

У романі «Я, Богдан...» П. Загребельного ми маємо дистанційно різні свідомості героя: свідомість героя на вершині сучасності і свідомість героя конкретно-історичного діяння; і між ними не лише часова дистанція, але й дистанція якісно різного духовного рівня і водночас – це свідомість цілісного конкретно-історичного героя Богдан – наш сучасник, увібрав у себе величезний духовний досвід, накопичений народом більш ніж за три століття, він здатний тверезо і критично оцінювати дії конкретно-історичного героя, котрий зі свого часу просто не міг усього знати та бачити. Тому у монолозі сьогоднішнього Богдана ми нерідко зустрічаємо приховану або явну полеміку з різноманітними тлумачами його біографії, що їх за минулі століття було немало: «Неприязний автор напише згодом про мене: «Для чого на світі жив і чого хотів, куди прямував, кому служив – сам не відав. Служив степам, бурям, війні, любові і власній фантазії» [5, с.292].

У романі П. Загребельного «Я, Богдан...» відбувається активне проникнення лірики в епос. Наприклад, «Канцлер Оссолінський на сеймі вихваляв воєводу брацлавського, пана сенатора Адама Киселя. Мовляв, немає нині нікого здібнішого, хто б зміг стримати розшалілий плебс. Визначено разом з Киселем і комісарів. Зроблено те без прогайки, коли сейм довідався про взяття Кривоносом Полонного» [5, с.294]. Фактично в цьому описі йде докладна, суто епічна розповідь про політичну ситуацію у Польщі в період національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Проте нижче йде оцінка цих подій головним героєм твору гетьманом Хмельницьким, і епічна оповідь поступається місцем схвильованому ліричному монологу героя, в уста якого автор вкладає сьогоднішню оцінку минулого: «Яке засліплення! Коли піднімається на війну народ цілий, то вже він не просить, а бере! І не про відірвання якихось там маєтностей нам ідеться, а всієї землі нашої! Ніхто ще тоді про се не думав і не гадав, навіть сама історія мовчала, бо погляд її спрямований тільки назад, прозріти ж будущину неспроможен. Через двісті літ занадто тверезий і злий правнук п’яних, як він вважав, прадідів кине нам крізь віки слова зневаги до нашої слави і честі, звинуватить у розбишацькому розливі крові без усякої людської мети, в тім, що «нелюдська жорстокість вигублювала городи й села, засіваючи в будущині саму темряву». Я вже з своєї далекої далечі бачив світлість, а йому й зблизька очі полудою вкрило!» [5, с.294-295].

П. Загребельний взагалі відмовляється від авторських коментарів. У нього веде розмову герой. Присутність автора ретельно маскується.

В інших жанрових різновидах асоціативно-психологічного типу творів документально-біографічної прози репрезентовані найрізноманітніші форми вираження авторської свідомості: від стилізації під листи та щоденники («Заповідаю вам, браття» Ю. Давидова) до прямого зображення себе самого у якості героя твору («Суд над судом» А. Русова). Зрозуміло одне, асоціативно-психологічному типу творів сучасної документальної біографії можуть бути властиві будь-які, найнесподіваніші форми прояву авторського «я» у творі, і П. Загребельний сповна використав естетичні можливості свого роману для втілення власного задуму.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Бочаров А. Бесконечность поиска. - М.: Советский писатель, 1982. - С.344- 345.
2.Бучис А. Роман и современность. - М: Советский писатель, 1977, - С. 194 214.
3.Верцман И. Жан-Жак Руссо. - М.: Художественная литература, 1976. - 286 с.
4.Гус М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. -М.."Художественная литература, 1971. - 592 с.
5.Загребельний П. А. Я, Богдан. - К.: Радянський письменник, 1983. - 511 с.
6.Карцева З.И. Болгарский роман и современность // Роман в современных литературах южных и западных славян. - М: Изд-ео Московского ун-та, 1973. - 155 с.
7.Кравцов Н.И. Современный югославский роман // Роман в современных литературах южных и западных славян. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1973.- 155 с.
8,Кумок Я. Биофафия и биофаф // Вопросы литературы. - 1973. - №10. – С. 8-33.
9.Цыбенко Е.З. «Хвала и слава» Ярослава Ивашкевича и роман-эпопея в современной польской литературе // Роман в современных литературах южных и западных славян. - М: Изд-во Московского ун-та, 1973. - 155 с.
1О.Черневич М.Н. и др. История французской литературы. - М.: Просвещение, 1965. - 638 с.
11.Яковлева Н. Б. Социалистическая концепция личности в современный роман // Бернштейн И.А., Кожевников Ю А.(Самарин Р.М. Герой художественной прозы. - М: Наука, 1973. - 398 с.

Л. Б. Тарнашинська (м. Київ)

ДИСКУСІЯ ЩОДО ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ НА СТОРІНКАХ «ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЗЕТИ»/«ЛІТЕРАТУРНОЇ УКРАЇНИ» В ПЕРІОД РЕДАКТОРСТВА П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (1961-1963 рр.)

Темою статті стала дискусія на сторінках «Літературної газети» («Літературної України»), коли її очолював П. Загребельний (1961-1963), що вийшла за межі газетних шпальт і тривала також на сторінках провідних українських часописів, розглянуто причини(перші публікації шістдесятників, зокрема І. Драча, М. Вінграновського та ін.), виявлення новаторських художньо-стильових пошуків шістдесятників,позиції їх заперечувальників.

Ключові слова: літературна критика, дискусія, поезія, новаторство, традиція, шістдесятництво.

The discussion in the "Literaturna gazeta" ("Literary Ukraine"), when it was headed by P. Zagrebelnyj (1961 1963), which spread to other leading editions, is analyzed in the article. Its reasons (first publications of shistdesyatnykys poetry, LOrach's and Af. Vingranovsky's poems in particular) and views of the participants are shown.

Key words: literary criticism, discussion, poetry, innovation, tradition, sixtieth.

«У працях істориків літератури розглядові прози чи поезії часто передує розділ: «Літературний процес». У ньому неодмінно йдеться про діяльність літературних газет, журналів. їхній вплив на художній розвиток слушно вважається безсумнівним і значним. Мине час, і так само досліджуватиметься роль у художньому русі «Літературної України», зокрема, того часу, коли її очолював Павло Загребельний», – прозірливо писав В. Дончик, досліджуючи творчість П. Загребельного [9, с. 60]. Ця газета й справді відіграла чималу роль як у життєвій долі самого П. Загребельного, так і в творчій долі українських шістдесятників.

...З березня 1961 року номер 18 «Літераіурної України» (тоді – «Літературної газети») вперше підписав новий редактор, 37-річний Павло Загребельний. Заступником його був Ю. Бедзик, у складі редколегії - П. Панч, И Минко, Ю. Дольд-Михайлик, М. Шумило, Б. Буряк, М. Строковський, Л. Дмитерко, П. Оровецький, А. Хижняк, П. Моргаєнко.

«...Я й без слів зрозумів Гончарову настанову (П.Загребельний очолив редакцію газети за дорученим тодішнього голови СПУ Олеся Гончара – до того сім років працював у редакції журналу «Вітчизна» – Л. Т.) боротися не з ідейними ворогами», а з нездарами, – згадував Павло Архипович. – Тож як тільки став редактором, перше, про що подумав, це про те, які переміни можливі в літературі і хто їх принесе. Ліна Костенко та Дмитро Павличко вже мали ім'я, їх широко друкували. А нові голоси? Адже люди завжди мріють про переміни, жадоба нового –

© Тарнашинська Л.Б.,2010

це домінанта людської натури [...]. Тож усі, хто зі мною тоді працював, можуть засвідчити, що другого ж дня я поставив вимогу шукати нові імена в літературі – хоч сам як письменник, звичайно ж, мав і свої амбіції, чи, сказати б, ревнощі, але по-іншому я не міг» [18]. Звідси – і пошуки нових рубрик, і дискусії на сторінках газети, і звертання до «суміжних муз», і публікації дотепних мальованих рецензій Юрія Щербака, і етапі фейлетони «Як у нас пишуть» Івана Дзюби, і блискучі редакційні статті самого Павла Загребельного, що стосувалися здебільшого літературної критики [Див.: 9, с. 47 -60].

А вже 7 квітня вся четверта полоса була присвячена поезіям Миколи Вінграновського «З книш першої, ще не виданої», на фото — натхненний, крокуючий з цигаркою у руці поет. 5 травня – ще один дебют : «Вірші лікаря Коротича». 18 липня – пішла у світ феєрична трагедія Івана Драча «Ніж у сонці», 3 червня надруковано маленькі поеми«Чотири сторони світу»Миколи Сингаївського. 30 червня – розворот прози дебютантів - прозаїків Євгена Гуцала («Припутень») та Юрія Щербака («Три оповідання»). 23 січня 1962-го – знову розворот прози «Голубий попіл» В. Дрозда, «Олень Август» Є. Гуцала, «Мій батько надумав садити сад» Вал. Шевчука. 26 січня – велика добірка поезій Ліни Костенко з її фотопортретом, а поряд - ґрунтовна стаття Леоніда Новиченка «Пора змужніння», у лютому – ціла газетна сторінка «З перших новел» Вал. Шевчука... Далі було відкриття поезії Ірини Жиленко. А ще друкувалися вірші Василя Симоненка, Бориса Олійника... «Досі пам'ятаю ту ніч у своїй напханій до самої стелі книжками кімнаті на вулиці Мечникова, – згадував П. Загребельний, – коли я читав Драчеві вірші, дивуючися й вражаючися зухвальству й новаторству цього талановитого селянського хлопця, котрий написав таку незвичну річ, якою була феєрична трагедія «Ніж у сонці» – саме її я вирізнив з-поміж усього прочитаного. Паралель Драчевого голови колгоспу із шекспірівським Отелло була несподівана, смілива, вражаюча. Цього не можна було не друкувати» [18].

Наступного, 1962 р., мистецьке середовище сколихнули своїм новаторством і сміливістю пошуку істини збірки «Атомні прелюди» Миколи Вінграновського, «Тиша і грім» Василя Симоненка, «Соняшник» Івана Драча, «Б'ють у крицю ковалі» Бориса Олійника, книги малої прози Володимира Дрозда «Люблю сині зорі» та Євгена Гуцала «Люди серед людей». Їм передували також помітні поетичні з'яви, як-от збірка поезій Дмитра Павличка «Любов і ненависть» (1953), яка принесла в український світ поезію соціально стривожену й гостру, збірки «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961) Ліни Костенко – тих, кого по праву було названо предтечею українського шістдесятництва; вони також органічно влилися в літературне середовище 60-х, збагачуючи літературу новими творчими здобутками. Так стрімко, тріумфуюче входили в літературу шістдесятники...

Вибухова поява творів нової генерації українських письменників викликала значний резонанс в літературному середовищі: на них зреагували як літературні ровесники, так і старші побратими по перу. Тим-то дискусія, що розгорнулася довкола новаторських пошуків молодих фактично відразу після перших публікацій, була означена творчо-особистісними параметрами «батьки» і «діти», що насправді вкладалося в параметри художньо-стильових пошуків у розрізі «традиція і

новаторство». «Оце вічна колізія усіх суспільних формацій: дати чи не дати шлях молодим», – наголошував з висоти пережитого П. Загребельний [18]. За цими умовними означеннями стояв цілий комплекс проблем - від ідейно-політичних переконань до жанрово-стильових уявлень. Безперечно, мав рацію один із дискутантів Йосип Кисельов, висловивши таку думку: « Вже один той факт, що навколо їхніх навіть газетних виступів (маємо на увазі сторінки «Літературної газети») піднялася така жвава дискусія, свідчить про незаперечну оригінальність молодої поезії. З приводу сірих, невиразних, банальних речей, звісно, ніхто не сперечатиметься» [11, с. 193].

Можна вважати, що поштовхом публічного обговорення творчості молодих стало коротке вступне слово до самої публікації І. Драча (18 лип. 1961) молодого критика Івана Дзюби, який на той час уже був автором помітних літературно-критичних виступів і навіть першої своєї книги «Звичайна людина чи міщанин? Літературно-критичні статті» (1959), оскільки містило як оціночні спостереження, так і прогностичні прозріння. На це критик мав певні підстави, адже був уже знайомий з публікацією поета в журналі «Вітчизна» та з рукописною його збіркою, поданою до видавництва «Молодь». Спостережена щаслива поетова поєднаність філософічної заглибленості з «талантом безпосереднього, предметного, гострочуттєвого» сприймання життя виводить критика на узагальнення: «В його поезіях раз по раз чуєш голос сумління, зверненого до пекучих, моральних та й політичних питань часу...». І попри те, що І. Драч спалахами своєї поезії засвітлює фрагментарно поодинокі вияви й грані життя, його «вольовий життєствердний тон» дає підстави І. Дзюбі видати молодому авторові дуже посутні аванси: «...А може стати й таке, що він прийде до цілісної, все проймаючої й синтезуючої власної концепції життя (поетичної концепції), якщо його душевне не згасне, а злетить вище, поживлюване чуттям відповідальності й покликання невгамовним незадоволенням з себе, потягом до вищого й кращого прагнення праці, праці й праці...» [7].

Ця публікація стала, по суті, детонатором, розбудивши доти тихі плеса української літературно-критичної думки. Відразу ж у періодиці почали і являтися відгуки на перші яскраві публікації молодих. Так, журнал «Прапор» (нині – «Березіль») вмістив рецензію Ю. Барабаша з констатуючою назвою «Це – поезія...» [3] на згадану вище публікацію Миколи Вінграновського «З книги першої, ще не виданої...». Проте не забарилися й інспіровані перед запланованим обговоренням в СПУ творчості молодих і зухвалих відгуки тих, хто не міг чи не схотів розділити віру критика не лише в талант, а й у розум, у художнє здоров'я, у мужню силу молодого поета (Ю. Барабаш), несподіваного своїм метафоричним художнім мисленням. Йдеться про «замовну» статтю авторства О. Войнової «Асоціації-ребуси» і тенденційна оцінка» [5] в «Літературній газеті», що поклала початок «публічному осуду» по-новаторськи викличної поезії молодих: продовженням її стала ще одна публікація у тій же газеті цієї поборниці «поетичної правильності» «Новаторство чи жонглювання словом» [6], де йшлося про творчість молодих українських поетів, зокрема й М. Вінграновського.

Спільне засідання секцій критики й поезії з нагоди обговорення творів молодих, що відбулося в СПУ 10 листопада 1961 року, повною мірою

віддзеркалило ту хвилю неприйняття нових художньо-стилістичних тенденцій, з якою зіштовхнулося молоде покоління. Ця дискусія, у якій узяли участь як молоді, так і старші письменники, відразу вилилася на сторінки періодичних видань, переважно «Літературної газети» (згодом – «Літературної України»), де 14 листопада було опубліковано повідомлення про цей захід, проведення якого розділило учасників дискусії як на заперечувальників, так і на прихильників, поміж яких, звісно ж, були й «обережні» - ті, хто обачно займав серединну позицію. Було надано місце для публічного оприявлення думок М. Шереметові, позиція якого була сформульована вже в самому заголовку «Непросте і штучне бути гарним не може» [19]. Так само було опубліковано виступи інших учасників цієї розмови у стінах СПУ - М. Нагнибіди, В. П'янова, М. Сома, К. Волинського, О. Підсухи, Т.Масенка, І. Дзюби, О, Засенка, Л. Новиченка, П. Воронька [10]. А в наступному номері з'явилася досить розважлива доповідь С. Крижанівського під назвою «Нове життя нового прагне слова». Вона несла в собі суголосну добі сентенцію: «Не новаторство заради новаторства, а новаторство в ім'я великого мистецтва, окриленого ідеями комунізму, в ім'я нової краси, яка служить народові, людству, заради мистецтва нового суспільства...», що, проте, не завадило критикові об'єктивно, без «усякого упередження» означити талант М. Вінграновського, «гасло якого - сучасність, девіз - поетичність, характерні ознаки - гіперболізм поетичного мислення»..» [12]. Однак доповідач, очевидно, пам'ятаючи про вимогу «жанру події» та згідно з бажанням відповідати «тенденціям часу», намагається вишукати недоліки (сам задум обговорення «слабких місць») у творчості М.Вінграновського: саме тому в його доповіді озвучено такі недоліки, як «розмашистість і навіть часом неохайність у віршуванні», що підводить критика до думки, нібито поетові «не дає спокою гріх «оригінальничання», пози, і тоді поет втрачає почуття міри» [12]. Так само «цікавим явищем»бачився С. Крижанівському й І. Драч, за визначенням критика, «космічно-гіперболічний», перші вірші якого свідчать, що в «поетичну сім'ю входить ще один талановитий поет». Доповідачеві заімпонувало його «уміння мислити образами перш за все, бо поезія попередніх років трохи завинила перебільшеною логізацією і дидактизмом» [12]. У полі зору С. Крижанівського - і Віталій Коротич, який «більше йде від життя і менше від літератури», тим-то в нього, на переконання критика, менше «літературщини», ніж у двох попередніх авторів, і якому слід «більше працювати над формою, значить над мовою, над стилем», і Микола Сингаївський, який так само часто звертається до верлібру, і його поетичні декларації так само витримані у дусі «новітнього космізму», і Євген Гуцало, якого критик називає поетом-філософом, співзвучним Уолту Уїтмену, і чиє прагнення «до поетично-образного вирішення тем», «поетичного експерименту в галузі форми» також називає співзвучним часові [12]. Цілком по-наставницьки, з позиції старшого колеги доповідь завершується темою творчої спадкоємності (тим-то тут «до місця» цитуються рядки з вірша Ліни Костенко «Естафети», названі критиком зразком тієї філософської поезії, яка примушує думати): критик по-батьківськи наставляє молодих дослухатися голосу старших майстрів: П.Тичини, М. Рильського, М. Бажана, А. Малишка, П. Воронька, М. Нагнибіди та ін. Із досить лапідарними відгуками С. Крижанівського про поезію тих, хто несе «привабливість новизни», різко дисонують загальною тональністю

враження Миколи Шеремета «Непросте і штучне бути гарним не може» [19] – уже сама назва цієї публікації наділена статусом імперативу заперечення. Поезія М. Вінграновського, в якій М. Шеремета «вражає гостре відчуття сучасності, бачення світу в крупному довженківському плані, нахил до узагальнення», по суті, перекреслюється думкою, нібито в ній присутні «поза, манірність, словесні викрутаси»: уже такого «присуду» було досить, аби допомогти заперечувальникам цієї несподіваної поезії начепити на поета ярлик «абстракціоніста». І якщо у В. Коротича, попри дещо книжну, сухувату мову автор знаходить «дохідливіші і чіткіші образи», кваліфікуючи його лірику як предметну, оскільки сам автор, на радість критикові, не зловживає верлібром, то, говорячи про творчість інших поетів, М. Шеремет декларує свій намір – намагання розгадати «поему-ребус» І. Драча, «із сумбурного напластування різних стилів, від запізнілого символізму до футуризму», побачити «самобутню, обдаровану й сильно мислячу людину» (слова І. Дзюби із вищеназваної публікації). Підміняючи метод аналізу жанром інвектив, М. Шеремет не добирає висловів: «...як учасник війни, я рішуче протестую проти спотворення дійсності післявоєнного часу». «Відважно просуваючись далі хащами феєрії І. Драча», М.Шеремет полемізує з оцінками І. Дзюби, В. Іванисенка, наголошуючи і на їхній «гонитві за модою і оригінальничанням», вказуючи при цьому й на приглушений ідейний тонус», а то й «явну безідейність», що само собою звучало як вирок і передвіщало авторам неабиякі проблеми. «...Тріскуча феєрична гра в поезію, але ніяке не новаторство» - так безапеляційно резюмує М. Шеремет свої враження, посилюючи емоційний вилив на читача і підкреслюючи свою лояльність до «офіційної літератури» фактично заявою:«...я буду непримиренним до фокусів і трюкацтва, знущання над образом, над логікою мислення» [19].

Однак уже наступні публікації «Літературної газети» внесли в дискусію відчуття, що переважна більшість письменників сприйняли прихід нової генерації не те що прихильно, а навіть із захопленням. Характерно, що єдиний виступ і поміж тих, хто взяв участь в обговоренні доповіді С. Крижанівського на спільному засіданні секцій критики і поезії в СПУ, присвяченому творчості дебютантів, а саме, поета І. Вилегжаніна, продиктований повним неприйняттям торів І. Драча, М. Вінграновського та інших (виголошений, до того ж, у досить і грубій, нетактовній формі) викликав загальне заперечення учасників обговорення— як зазначено у редакційному післяслові до публікації. Так само В.П'янов висловив власне здивування, як міг М. Шеремет так прямолінійно сприйняти ідеї й образи феєричної трагедії «Ніж у сонці», переплутавши почуття ліричного героя з біографією поета. М. Сом пропонує розширити коло тих, хто вніс свіжий струмінь в українську поезію й додає імена молодих поетів: Панька,Педи, Василя Бондаря та Василя Діденка (і тут його підтримали Л. Новиченко,П. Воронько), тоді як К. Волинський переакцентовує увагу з художнього відображення молодими сучасності на образний ряд М. Рильського і на цій підставі знаходить «антиестетичні прояви» у Вінграновського. Однак це не заважає йому визнати молодь, яка прийшла в літературу, «цікавим явищем» й відзначити низку плюсів і мінусів та висловити власні побажання. До цих побажань приєднується й О. Підсуха, діапазон вражень якого широкий - від несприйняття до захоплення, й

наголошує на тому, що немає талановитого поета, шлях якого в літературу був би легким, простим і зрозумілим. І. Дзюба обстоював думку, що слід не догоджати читачеві «зрозумілістю», а виховувати культуру сприйняття, а молодих поетів схарактеризував як таких, у яких «витончена фантазія, і поезія для них не популяризація силогізмів, а спосіб мислення» [7].

Напруження, яке виникло під час обговорення дебютних публікацій по вектору батьки/діти (часто звучали слова про протиставлення поколінь), намагався нейтралізувати Т. Масенко, зайнявши позицію «примирення» й закликаючи до «взаємопорозуміння» й «творчого взаємопроникнення», попри його особисте неприйняття «пози», «надуманості», «неприродних метафор».Подібну позицію зайняв і О. Засенко (а потім і Л. Новиченко), знайшовши для обох поколінь спільний знаменник – високу культуру поетичного слова (при ньому П. Воронько категорично заявив, що не треба вносити градацію «у наше покоління», оскільки життя – це взаємозв'язок). Не раз звучала думка про те, що кілька років тому подібної суперечки взагалі не могло виникнути через те, що просто не було примітних книжок, які давали б для того привід (О. Підсуха, Л, Новиченко) – і сам по собі факт такого гострого обговорення відрадний. До названих поетів Л. Новиченко долучив ще й М. Сома, наголосивши на радості самого факту появи цих поетів і їхніх творчих пошуків - у цьому, на його думку, «свідчення великих і глибоких процесів у реальному житті», а також того, що в літературі «різко піднялася температура шукань» [10], що Л. Новиченко пов'язує з розквітом особистості, настроями розкутості тощо. Попри певні (і досить серйозні) закиди на адресу молодих, Л. Новиченко вважає І. Драча за творчим потенціалом одним із найталановитіших поетів з-поміж молодих,хоча не заперечує М. Вінграновського, адже обидва поети вміють подивитися на світ : «молодо, свіжо, бадьоро», вміють «відкривати несподіване в речах». До такого оптимізму визнаного критика спонукають «творча суб'єктивність», що є рисою справжнього мистецтва, на противагу суб'єктивізму, якого слід уникати. Щиро привітав молоде поповнення і Платон Воронько, якому попри означену ним книжність поеми І. Драча найбільше заімпонував розділ «Похорон голови колгоспу» та етюди поета, вміщені в журналі «Вітчизна». Так само «безперечно цікавий» йому й М. Вінграновський, хоча він «більш нерівний, ніж усі інші» [10].

Обговорення творчості молодих спонукало одного з-поміж шістдесятників Євгена Сверстюка [15] звернути увагу на таку закономірність: збентеження, викликане умовністю поетичної мови М. Вінграновського та І. Драча, закономірно «ближче до крайності суцільного заперечення», ніж схвалення. І саме тому молодий автор ставить за мету розкрити специфіку сприйняття поетичного образу: «...він наділений силою збуджувати уяву і думку, але позбавлений повноважень передавати нам готову круглу істину» [15], яку слід шукати у публіцистиці. Наголошуючи на справжньому, природному драматизмі й інтенсивності громадянських почуттів І.Драча, автор намагався довести, що саме це почуття, перелите в «найнесподіваніші форми», справляє враження «естетичного відкриття» знайомих образів. Аналіз Драчевої поеми «Ніж у сонці», до якого вдається Є. Сверстюк, відзначивши і його вади, й чесноти, дає йому підстави висловити припущення, що «амплітуда умовностей і асоціацій» зменшуватиметься в міру

змужніння поета, а сама поезія, справжня обдарованість неодмінно виявить «свої межі і вершини» в намаганні якнайповнішого самовиявлення. Полемізуючи з М. Шереметом, прихильником «затятого упередження», Є. Сверстюк викриває весь арсенал примітивної аргументації «заперечувальників» складної образності молодої поезії, відстоюючи її право вирватися із замкненого кола застарілих поетичних уявлень, оскільки час потребує поезії, «обвітреної життям і схвильованої всенародною боротьбою за нове суспільство» [15].

Вже сама назва статті Леоніда Новиченка «Пора змужніння» [13] вводить ім'я Ліни Костенко в канон тих, у кого «виразно окреслюється духовна зрілість поетичної особистості». На основі двох виданих нею книжок – «Мандрівки серця» і «Вітрила» критик простежує творчу еволюцію поетеси, доробок якої від і першого етапу не видається йому поезією «легкодумної замилованості». А її художньо-стильові пошуки вважає досить цікавими. Ті мінорні, драматичні моменти, «образи сердечного негаразду», що їх інші критики зараховують до негативу», Л.Новиченко підносить до рівня катарсисних, оскільки вони наче очищаються й синтезуються «життєдумкою». Не нав'язуючи поетесі тем (йдеться про ідеологічну складову), критик усе ж зазначає, що поки що «ширші теми і громадянського, соціально-політичного значення» у віршах Ліни Костенко з'являються «досить епізодично». Виховний пафос статті, що виражається у і небажанні більшої активності в її «ствердженнях і запереченнях» - не інтонаційної, а життєвої, що полягає у громадянській позиції, власне, цим і обмежується: відчувається, що критик із більшим задоволенням ділиться своїми спостереженнями про художні пошуки й знахідки (подекуди, й про перевитрати, зокрема в поемі «Мандрівки серця») поетеси. Йому імпонує її аналітичний метод художнього мислення, тяжіння до тем етичних, філософських, єдність «тонкої інтелектуальності з сердечною відкритістю», схильність до предметного, речового образу, що «втілює в собі суть мислі, овіваючи її ніжним сердечним чуттям...»[13].Вирізнивши одну з найпомітніших тем Ліни Костенко – роздуми про поезію, мистецтво, Л. Новиченко схвалює її сміливість порушувати подібні питання, бути відкритою «складному часу», і в цьому вбачає ознаку змужніння поетеси.

Зовсім іншою за тональністю виявилася стаття Любомира Дмитерка «З новою назвою до нових висот», опублікована в тій же газет яка щойно дістала нову назву – «Літературна Україна» [8], - звідси й закличний заголовок самої статті. Перейнятий «батьківським піклуванням» про виховання молодої зміни в літературі – «цій важливій ділянці ідеологічного фронту», автор наголошує на відповідальності редакції газети й піддає нищівній кришці кілька статей шістдесятників, опублікованих на сторінках « Літературної газети», зокрема, І. Дзюби «Правда життя і манера художника. Нотатки про особливості творчого стилю роману М. Стельмаха «Правда і кривда» (5, 9 січня: 1962). Пересипана бравурною марксистсько-ленінською фразеологією та відповідними цитатами з праць Леніна та з партійних документів, ця стаття, написана в дусі огульної «критики критики», у властивій авторові безапеляційній манері, дає рекомендації, чого не слід брати газеті «у спадщину, а ліпше залишити перед брамою» [8]. Звинувачення І. Дзюби у прихильності до об'єктивістського, «ідеально» емпіричного відображення дійсності, властиве романові Григорія Тютюнника

«Вир» та М. Стельмаха «Правда і кривда», потверджується тезами про те, що характер – це категорія соціальна, а марксистсько-ленінська естетика (рідна донька марксистсько-ленінської теорії) є «непримиренним ворогом догм, схем, шаблонів». Цікаво, що саме намагання І. Дзюби, а також Є. Сверстюка вести мову про повнокровність української прози, передусім її психологізм (стаття С. Сверстюка, яка також потрапила під обстріл Л. Дмитерка, має промовисту назву «Психологізм нашої прози» [16]), викликає найбільше обурення автора і, природно, зводиться саме до відстоювання тих догм, схем і шаблонів, проти яких він нібито й бореться. Прокрустове ложе абстрактного «психологізму», що його «вирахував» Л. Дмитерко у статті Є. Сверстюка, має найбільшу хибу – це відсутність «ідейного спрямування твору», а отже, Сверстюкову «вселюдську» концепцію можна, на думку автора, застосувати до «будь-якого буржуазного роману»: а це вже серйозне звинувачення в апологетиці буржуазній культурі, що стало рівнозначним політичному доносу. Звинувачення обох шістдесятників в тому, що вони жодним словом не згадують «історично важливого досвіду» російської і української «революційної літератури» переростає в звинувачення у нечіткості «теоретичних позицій» (це поширюється й на деяких інших, не названих тут авторів «Вітчизни») - під цим кутом зору оцінюються уподобання Дзюби критика: «похмурий» роман Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою», а останнє, своєю чергою, у відсутності оптимізму. «Ідеологічна інструкція» як метод написання літературно-критичних статей «від Дмитерка» зайвий раз нагадує тим, хто наважився на власну незалежну думку, що література «була, є і буде вірним помічником партії у будівництві комунізму», тим-то критикам «заборонено» «гудити величезні досягнення партії і народу» [8].

Свідченням того, який широкий резонанс викликали поезія й проза молодих, є матеріали кількох подальших обговорень. Так, обговорення на засіданні комісії по роботі з молодими СПУ в 1962 р. відбувалося у день відкриття XIV з'їзду комсомолу, і вже цим була викликана певна патетика й ідеологічна спрямованість у доповідях і виступах. Матеріали були опубліковані в «Літературній Україні» під назвою «Широких доріг у життя! На обговоренні творів молодих» [20]. На «порядку денному» стояло питання про творчість літераторів із різних областей України - В. Дрозда, Ю. Коваля, П. Скунця, Р. Третьякова, братів В. і А. Шевчуків. В. П'янов назвав їх призовом другої (після війни) хвилі, якому властива «жага до шукання» - що особливо добре, на думку виступаючого, аби побороти заскорузлість, сірість і невиразність у літературі, породжені за часів культу особи. Так само підтримали молодих і деякі інші виступаючі, зокрема Д. Гринько, А. Кацнельсон, А. Хорунжий, М. Шумило, дозуючи міру похвали й критики. Так само мали можливість висловитися у відповідь на критику й самі представники цього наймолодшого «призову». Зокрема, В. Шевчук наголосив, що всіляко прагне уникати будь-яких рецептів, а як автор, не завжди згодний з тим, що говорять його герої. Так само мав можливість висловитися Р. Третьяков та ін. Глибоким аналізом, намаганням урівноважити вірність традиціям та модерні пошуки відзначався виступ І. Дзюби. Л. Новиченко, порушивши проблему художньо-образного новаторства, наголосив на високому культурному рівні новобранців, на соціальності й народності літератури, що диктують і певні вимоги до її творців.

Підсумовуючи, О. Гончар тепло привітав молодих з добрим початком, побажав творчих успіхів.

А вже за кілька тижнів у Спілці письменників України відбулося обговорення молодої поезії. Головував на вечорі й відкривав його голова комісії по роботі з молодими П. Тичина. Старше покоління представляли також Микола Ушаков та Степан Крижанівський . Своїми враженнями поділилися перед присутніми В. Дончик, М. Ушаков, Г. Кириченко, В. Коломієць, М Холодний, Н. Юхимович, Г. Довнар,С. Тельнюк та ін. Хоч і звучала критика, все ж ця розмова попри її виховну мету справляла загальне враження своєрідної акції підтримки. На захист молодих виступив також і Максим Рильський. У своїх популярних «Вечірніх розмовах» на шпальтах столичної вечірньої газети він виступив із статтею під красномовною назвою «Батьки і діти» [14], яка була відразу передрукована «Літературною Україною». У досить емоційному тоні автор намагається «примирити» «батьків» і «дітей», згладити боротьбу поколінь, урівноважити різні позиції, мудро шукаючи «золотої середини»: «Молодість, загалом кажучи, – не гарантія прогресивності, старість – не обов'язкова ознака реакційності. Правда завжди на стороні дітей, бо їм, як-то кажуть, належить майбутнє. І правда завжди на стороні чесних батьків, бо вони зорали грунт для того майбутнього», принагідно зазначаючи, що молодій генерації не дуже вдало «приліплено» назву «шістдесятники» - назву, яка в людей його покоління викликає зовсім інші асоціації. Власне, йдеться про етичні засади цієї боротьби. Відстоюючи такий формат цього творчого протистояння, в якому «нема місця взаємним образам і дріб'язковому самолюбству»,М. Рильський , зокрема, вирізняє творчість М. Вінграновського, І. Драча і В. Коротича з «цілого гурта обдарованої молоді», охарактеризувавши першого як «найбільш національного», з чиєї поезії віє «Довженківським духом» [14].

Особливо актуалізувалося обговорення літературних проблем напередодні запланованої на грудень 1962 р. Всесоюзної наради молодих письменників у Москві. Певні позиції наймолодших у розгорнутій дискусії відображає й публікація в «Літературній Україні» «Анкети одного запитання перед всесоюзною зустріччю молодих письменників» [1]. Вступивши в полеміку щодо «уявної боротьби поколінь», П. Скунць, зокрема, зазначає: «Звичайно, ми не проти, щоб старші письменники нас виховували, але, їй-богу, батьки наші, не треба нас одягати у шиту на вас одежу» [1]. І попри цю принципову самонастанову, молодий письменник звертає увагу на те, що, виробляючи своє художнє кредо, свої творчі принципи, молодь зовсім не перекреслює принципи попередні. В. Симоненко, зокрема, заперечив тим, хто закидав молодим у порушенні традицій, посилаючись на те, що класичний вірш почав руйнуватися задовго до народження теперішніх «поетичних Колумбів», а білим віршем блискуче володіли О. Пушкін, І. Франко і Леся Українка, не кажучи вже про відсутність точної рими у «Слові о полку Ігоревім». Важко було не погодитися з думкою П. Скунця: «Краще тисячі прозорих неспокійних струмків, ніж одна замулена, тиха ріка» [1].

«Далебі, ми нічого не збираємось інкримінувати молодим – для цього нема ніяких підстав!» - категорично заявляє Юрій Бурляй у статті «Становлення» [4]. Критик аргументовано й досить виважено захищає позицію молодих авторів,

насамперед звертаючи увагу на «певну культуру прози», зокрема, її психологічну заглибленість, що,зрештою,трактується ним як продовження традицій М. Горького, В. Стефаника, О. Довженка, Ю. Яновського, а також на вплив російської та зарубіжної літератури (Хемінгуей, Ремарк, Бйоль, Цвейг). Проте закидає молодим, які надають перевагу морально-етичним аспектам сучасності, відсутність уваги до проблеми героїки праці, яка має свою конфліктну напругу. Великі відкриття змісту, зазначає Ю. Бурляй, завжди прагнуть відповідної форми, тим-то лише в гармонійній єдності цих категорій народжується велике мистецтво, переконаний він.

Уже після грудневої всесоюзної наради молодих у Москві в Спілці письменників України відбувся вечір поезії М. Вінграновського та В. Симоненка, що його Любов Забашта слушно назвала продовженням розмови, яка почалася на Ленінських горах у Москві за участю М. Хрущова, а, за словами головуючого М. Рильського, задуманий як робоча частина засідання секції поезії і який мав би відбутися «в дусі доброзичливої розмови» (зібрав він найширшу аудиторію - щонайменше 200 чоловік). Згідно з опублікованою 1987 р. «Літературною Україною» стенограмою обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка. 8 січня 1963 року [17], названі поети прочитали свої вірші, а після короткої перерви почалося бурхливе обговорення. Тон йому задав виступ Віктора Іванисенка, який нагадав про відповідальність молодих авторів перед читачем, закликав до пафосу громадянської активності (за прикладом російських поетів) та застеріг проти намагань підносити українську поезію «до рівня світової», тоді як треба «зуміти тримати її на такому рівні, до якого її піднесли наші класики».Поезію М.Вінграновського проаналізував також Абрам Кацнельсон, висловивши кілька власних спостережень і доброзичливих побажань. Досить емоційним був виступ Віталія Коротича, який сприйняв це обговорення «як інтерес до тенденцій, які виявились останнім часом у поезії», і намагався розмежувати поняття «простота» і «спрощення», а все, про що говорилося в цьому залі, означив «прологом до великої творчості, до якої прагнуть усі молоді поети». Виходячи з того, що кожен має своє власне сприйняття поетичного слова, Степан Крижанівський наголосив на тому, що слід говорити про напрями розвитку поезії, до простоти йти через «великий пошук» через «шукання свого почерку», а в поетів, які щойно читали свої твори, є громадянська тема, намагання сказати правду, відчувається непримиренність до міщанства. На думку Леоніда Коваленка, проведення подібних обговорень одразу двох поетичних книжок є недоцільним, гак само як і навішування ярликів: сам він за критику «конкретну, корисну, об'єктивну», хоча насправді і М. Вінграновський, і В Симоненко «переросли самі себе». «Чи були вони галасливі?» - звернувся до залу Терень Масенко, і сам же відповів: «На мій погляд, більш галасливими виявилися критики, які виступили проти поезії молодих» [17]. До полемічних відносить хіба те, чи правомірною є постановка питання, що саме з названих тут поетів і почалася українська поезія. Л. Забашта висловила побажання розібратися, чим же насправді є модернізм, а самих поетів - шістдесятників назвала новаторами вже на тій підставі, що вони пишуть «про те, що турбує зараз кожного з нас». Обстоюючи свою позицію, згідно з якою молоді автори вийшли з народу, виросли на нашій землі і «все роблять для того, щоб зробити її гордою, незалежною,

щасливою, а всілякі «ізми» страшні своєю космополітичною природою», письменниця викликала оплески присутніх словами: «Де б не з'явився такий поет, як Микола Вінграновський, ним гордилися б.І ми повинні ним гордитись» [17]. Слово було надано також Миколі Сому котрий намагався «розібратися» зі словом «абстракціонізм», а знайшов його прояви у творах старіших письменників, інші могли висловитися в репліках із місць [17].

Дискусія вийшла за межі письменницької газети, що її в 1961-1963 рр. очолював П. Загребельний, й перекинулася на сторінки як українських часописів, гак і всесоюзної преси. Цей дискусійний дискурс означений також іменами В. Іванисенка («В пошуках радості і краси», ж «Вітчизна», 1961, №10), Й. Кисельова («Поезія думки», ж. «Вітчизна», 1961, №11), М. Острика («В ім'я чого вони - громи й блискавиці? Полемічні нотатки», ж. «Прапор», 1961, №6),І. Світличного («У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих», ж. «Дніпро», 1962, №4), Л. Новиченка (« Новобранці », « Литературная газета, 1962 , 10 серп.) , П. Моргаєнка («Слово в полеміці», ж. «Дніпро», 1962, №5), О. Гончара («Усе головне - попереду», «Дружба народов», 1962, №9), І. Бойчака («На пульсі епохи», ж. «Дніпро», 1962, №12), А. Малишка («Люблю нашу молоду літературу», ж. «Дніпро », 1963, № 3), В. Коротича («Курс на пошук», ж. « Дніпро », 1963, № 3), М. Вінграновського «Мій поетичний план» (ж. «Дніпро», 1963, №3), а також пізніші публікації В. Стуса (« Най будем щирі ...», ж. « Дніпро », 1965 , № 2), А. Макарова («Поет шукає сучасність», ж. «Дніпро», 1966, №3); так само, як і виступ І. Дзюби на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. (опублікований 1995 р. в ж. «Сучасність», №1) та ін.

Редакторство П. Загребельного тривало тільки два роки. «Але це був вулкан, — повертався спогадами до того етапу свого життєвого шляху Павло Архипович. — Це була цікава й весела робота - ми всі були молодими. І працював я справді з гарними людьми». І секрет його успіху був простим: «...в редакторській роботі завжди дотримувався постулату, що працівники газети, особливо літературної, повинні не просто відбирати матеріали, а шукати і знаходити їх самі, відкриваючи нові імена. Три з половиною десятиліття тому я надрукував перший поетичний твір Івана Драча й досі радію з того, - щиро зізнавався П. Загребельний через кілька десятиліть після тих знакових подій. - І додав: Це була моя молодість. Мені приємно, що я щось корисне зробив для літератури і для свого народу. І особливо приємно, що я майже ні в кому не помилився. Усі, кого я тоді друкував, увійшли в літературу як талановиті письменники. Оце моя найбільша радість» [18].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Анкета одного запитання перед всесоюзною зустріччю молодих письменників// Літ. Україна.— 1962.—16 жовт.
2. А таланти ростуть! Обговорення молодої поезії у Спілці письменників України// Літ. Україна. - 1962. - 11 трав.
3.Барабаш Ю. Це - поезія... // Прапор. — 196і. — №6. — С. 93-94.
4.Бурляй Ю. Становлення //Літ. Україна. — 1962. — 30 жовт.

5.Войнова О. «Асоціації-ребуси» і тенденційна оцінка // Літ. газета. –1961. – 6 жовт.
6.Войнова О. Новаторство чи жонглювання словом // Літ. Україна. – 1962. - 11 груд.
7.Дзюба І. Іван Драч. «Ніж у сонці. Феєрична трагедія» // Літ. газета. – 1961. – 18 лип.
8.Дмитерко Л. З новою назвою - до нових висот // Літературна Україна. – 1962. — 16 лют.
9.Дончик В. Істина - особистість (Проза Павла Загребельного). Літературно- критичний нарис. – К.: Рад. письменник. – 1984. – 248 с.
10.За глибоку думку і яскраве слово // Літ. газета. - 1961. - 14 лист.
11.Кисельов Й. Поезія думки // Вітчизна. - 1961. - №11. - С. 188-196.
12.Крижанівський С. Нове життя нового прагне слова // Літ. газета.- 1961.- 17 лист.
13.Новиченко Л. Пора змужніння // Літ. газета. - 1962. - 26 січ.
14.Рильський М. Батьки і діти: Вечірні розмови // Вечірній Київ. - 1962; - 4 серп.; Літ. Україна. - 1962,10 серп.; Литературная газета. - 1962. - 22 серп.
15.Сверстюк Є. І навіщо пхати солом'яного діда? // Літ. газета. - 1961. — 28 лист.
16.Сверстюк Є. Психологізм нашої прози // Вітчизна.— 1962.— № 1.—С. 140-161.
17.Стенограма обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка 8 січня 1963 року // Літ. Україна - 1987. - 1 жовт.
18.Тарнашинська Л. Два роки, що потрясли, або Коли редактор кличе на допомогу Конфуція / Інтерв'ю з П. Загребельним // Літературна Україна. — 1997. — 20 бер.
19.Шеремет М. Непросте і штучне бути гарним не може // Літ. газета. — 1961.— 14 лист.
20.Широких доріг у життя! На обговоренні творів молодих // Літ. Україна. — 1962. — 6 квіт.

Н.І.Заверталюк (м.Дніпропетровськ)

ДЕФІНІЦІЇ БЕЗДУХОВНОСТІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В “НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІДАННЯХ”

У статті осмислюється спектр інтерпретації категорії бездуховності (змістовий, ідейно-психологічний, дискурсивний) в оповіданнях П. Загребельного другої половіти 80-х років ХХ ст., характер її художнього вираження (поєднання комічних колізій із реаліями дійсності химерно-іронічного, містичного й побутового, трагічного й сатиричного).

Ключові слова: символ, архетип, діалог-дискусія, інтерпретація, трагедія, фантазія.

The spectrum of interpretation of the category of heartlessness (semantic, discursive, ideological and psychological, aspects) in the stories by P.Zagrebelnyj of the late 80th, the character of its literary interpretation (the compound of comic and realistic, fantastic and ironical, mystical and life, tragic and satirical elements) is explored in the article.

Key words: symbol, archetyp, dialogic-discussion, interpretation, tragedy, fancy.

Епіграфом до розмови про П. Загребельного доречними були б його слова про французького письменника А.Франса: “Цей дивний у невичерпності духовної енергії, сили розуму, художніх пошуків письменник в своєму духовному, громадському, людському розвитку намагався не відставати від великої ходи історії, він не лякався політичних переслідувань, його не зломили удари долі, він не склав безсило рук перед старістю”[5,с.93].Бо це - портрет і самого П. Загребельного в сучасному сприйнятт і його як людини, громадянина, літератора у всеосяжному вимірі. Усі ці іпостасі письменника поєднані великою ідеєю Духу, духовності.

Завершуючи свою лекцію в Національному університеті “Києво- Могилянська академія” (26 лютого 2003р.), він звернувся до своїх слухачів із словами “Бережімо нашу душу!” [6, с. 221]. Це не пустопорожня заява, а життєве й письменницьке кредо П. Загребельного, концептами якого були, за його переконанням, поважання “життя всього народу” [7, с.97], “відповідальність за мову і її чистоту” [9], збереження історичної пам’яті, культури, високі морально етичні якості. При цьому особливо він наголошував на відповідальності літератури у формуванні духовності людини. М. Коцюбинського П. Загребельшй цінував за те, що “найвище він ставив людину і справедливість і її щастя!” [3, с.71], прозу І. Франка за її “людяність”, ”біль”,“правду” [5, с.63]. “Повість временних літ” підносив як історію “землі нашої”, історію “об’єднання східнослов'янських земель у могутню державу”, історію “самої держави” [5, с.103].

Творчість П. Загребельного - скарбниця духовності людини і країни, народу, життя якого скероване на працю, на плекання свободи. Це підтверджено текстами не лише його романів, які найчастіше були й залишаються об’єктом дослідження прози письменника, а і його малої прози (оповідань, новел) На думку О. Сизоненка,

© Заверталюк Н.І.,2010

П. Загребельиий “саме в новелах виробляв свій індивідуальний стиль” [10]. З цим можна погодитись. Збірки “Каховські оповідання” (у співавторстві з Ю.По-номаренком, 1953р.), “Степові квіти” (1955), “Учитель” (1957), “Новели морського узбережжя” (І958) засвідчують прихід в українську літературу письменника, самобутнього за своїм світобаченням і художнім мисленням, за художньою структурою і стилем його творів. У них почати й осмислення духовних проблем буття людини, у реалізації яких виокреслшшся й ті стильові прикмети, що визначили оригінальність текстів малих форм прози П. Загребельного (“Білі коні”, “Учитель”, “Вічне життя” та ін.): неймовірність, несподіваність ситуацій, сюжетних колізій, нетрадиційнісгь символіки, парадоксальність. Для прикладу згадаймо новелу “Вовк і Вовча” із збірки “Новели морського узбережжя”. Герой новели з незвичним прізвищем Вовк дав і синові не менш екзотичне ім’я - Вовча. Із розвитком сюжету актуалізується не традиційна їхня семантика, а рідко вживана в міфології: “оберіг” (за віруванням народів туркестанських степів, вовк - “тотем роду” [12, с.110]), нянька(як у деяких народних баладах [1, с.519]). Вовк, герой новели, загартований у боях Вітчизняної війни (“снаряд потрощив груди”, але він тоді “переміг смерть”), “двометровий начальник порту” [3, с.77], став дитині і батьком, і матір’ю (мати померла під час пологів). В імені Вовча теж закодовано нехарактерний для слов’янської міфології зміст. Зважаючи на те, що в зображенні Вовчати неодноразово (ситуаційно й на мовленнєвому рівні) наголошено, що він для батька - світло і надія, на епізоди змагання Вовка із морем, щоб порятувати сина, можна припустити, що ім’я героя (Вовча) закорінено в античний міф (у ріймлян епохи античності вовк - символ “вранішнього сонця” [13, с.Ю9]). Усі ці значення постають у контексті авторської інтерпретації героїв, їхніх стосунків, буття, в якій активізовано ознаки стихії води (моря) як символу свободи.

В епізоді “урочистої процедури” з нагоди надання синові імені Вовк викладає прогрішу його виховання: “... син мій мусить плавати по морю Хай ще змалечку привчається до нашого вільного моря, до його широких вітрів, до його безмежних хвиль. І хай свобода і незалежність входять у його душу, як входить в наші легені просолене повітря рідної стихії. Свобода і незалежність – без кінця і без краю, як море!” [3, с.76]. Заради здійснення цього задуму Вовк відмовляється від допомоги сусідки в догляді за малюком (отже, і від особистого щастя), забирає його із дитячого садка, надавши йому повної свободи.

В оповіді про життя батька і сина, в епізодах їхньої загибелі й проявляється авторська реалізація архетшіу вовк: у зіставленні із стихією Води (морем) його образ набуває значення символу свободи. Море в новелі “Вовк і Вовча”– не лише просторова точка,а й образ-ідея. Земля (берег, порт; показово, домівка майже не простір побутування Вовчати, визначений батьком, але не відокремлений від моря. У характері хлопця через систему порівнянь наголошено їхню єдність (‘‘буйна кров потом ствених синів моря”, “ганяв по бухті на маленькій яхті”, ‘‘‘легкий, верткий, мов дельфін” і “вибрикував, як молодий цапок”, “чорний, немов посмолений, сухий і м’язистий, як цирковий акробат”).

Земля як простір суспільного життя протилежна морю, як неволя - волі. На докір- “Чого воно (дитина — Н.З.) бігає в тебе, як бездомне цуценя?” - Вовк, відповідаючи, дає оцінку суспільству, концептуальним у якій є образ “казарми”; у

структурі якого установи й організації замкнутого простору людини: дитячий садок, школа, паспорт громадянина, армія. Це миті обмеження людини: “все обов’язки, все треба когось слухати, комусь підкорятися” [3, с.86]. Простір волі зумовив нестандартність поведінки Вовча: “Він не знав слів “не можна”, “треба”, “обережність” [3, с.86]. В аспекті цієї протилежності амбівалентно прочитується фінал новели “Вовк і Вовчата”. Безстрашно у вир моря під час шторму кидається Вовча, щоб його порятувати, кидається в море і батько. Деталі в описі розвированого штормом моря (“Мертва вода”,“примарні тіні”,“скаженіла стихія”, “морок”) - ознаки небезпеки. Вчинок хлопця в їх контексті сприймається як легковажний, відчуття провини за його загибель зорієнтоване на батька, а тгибель останнього за асоціацією сприймається як спокута гріха. Образ же “казарми” відкриває інший зміст: вирватися з тенет суспільства можна лише втечею - у смерть у цьому випадку.

Через десятиріччя після виходу збірки “Новели морського узбережжя” у творі “Дух Чингісхана” з циклу “Неймовірних оповідань”, опублікованому в другій половині 80-х років XX ст., П. Загребельний повернеться до парадигми вовк/людина. Активізуючи традиційну семантику образу вовка як: “символу хижацтва, невгамовного голоду, швидкості” [1, с.519], він витворює образ людини-хижака. Її уособленням в оповіданні постає: образ жорстокого завойовника Чингісхана. Перша згадка про нього в оповіданні “Дух Чингісхана” виникає в контексті спогаду легенди про дух Чингісхана, що “після його смерті вселився у велетенського вовка” [4, с.ЗЗ]: “Народився, як вовк. Перегриз усіх своїх <...>. А тоді пішов у інші землі, на інші народи” [4, с.ЗЗ]. Висловлена одним із співбесідників, які у справах опинилися нічної пори в час Другої світової війни в безмежному монгольському степу, ця характеристика “кривавого чоловіка” розгортається через наведені в їхній розмові реалії “історії кривавих дій” Чингісхана та народні версії його сутності й вчинків. Умотивовуючи думку, висунуту устами одного з героїв, які вийшли неушкодженими із неймовірної ситуації зіткнення з “велетенським вовком”, про подібність за “духом нищення й жорстокості” [4, с.35], “хижо ошкіреним духом зла і нищення” [4, с.41] тріад Чингісхан - Олександр Македонський - Гітлер / вовк Чингісхан -Гітлер, автор примушує задуматися над питанням: якщо дух Чингісхана “Знов метатиметься по землі, знов біснуватиметься, а хто його спинить?” [4, с.44]. Історія Чингісхана, який у пошуках “способів для життя вічного <.. > вбивав людей <...>. Не хотів знати простої істини, що коли вбиваєш інших, то водночас укорочуєш і власне життя” [4,с.34], у художній інтерпретації П Загребельного - попередження сучасним нищителям людського життя. Злу письменник протиставляє єдність людей у боротьбі з ним (в оповіданні “Дух Чингісхана” паралельно до теми нищення світу розгорнута тема допомоги (матеріальної) монгольського народу радянській країні, що вела бій проти фашистських загарбників).

П. Загребельний в одному із інтерв’ю про свої оповідання 80-х років говорив: “Нічого там такого неймовірного немає, але мені хотілося, щоб люди їх помітили” [7, с.94]. Можливо, це й так з огляду на типовість опозицій добро/зло, воля/неволя, духовність/бездуховність, які визначають пафос тексту оповідань. Неймовірність у вигадливості (підказаної нерідко самим життям) ситуацій, іронії, на тлі яких реалії і

міфологеми отримують новий імпульс у системі художньої реалізації образу апріорного світу (людини, людства, країни, планети). У більшості творів із книги "Неймовірні оповідання" у фокусі авторської уяви, яку П. Загребельний вважав пріоритетним компонентом творчості [5, с. 158], постає соціум тоталітарної держави і влади з їхньою безглуздістю (політичною, ідеологічною), бездуховністю. Дія їх викриття в оповіданнях теж задіяно арсенал засобів по дієво-ситуаційної анекдотичності, парадоксальності. Наприклад, в оповіданні "Сонна хвороба" письменник з метою розвінчання політики уніфікації людини вибудовує як комічні епізоди, конфлікт при типовості розв'язки останнього.

Особливої ваги в розвитку теми в оповіданні "Сонна хвороба" надано образу-ідеї сонної хвороби, винесеного в заголовок твору. Це наскрізний образ оповідання, який узагальнюється: сонна хвороба не людини, точніше не тільки людини, а й суспільства, у якому вона побутує. За медичним визначенням, "сонна хвороба" - "інфекційне" захворювання, серед прикмет якого: "головний біль, безсоння", яке врешті змінюється "сонливістю" [14, с.313]. "Головний біль" у редактора міської газети Супоненка, героя оповідання "Сонна хвороба". Біль не фізичний, він вразив героя на рівні свідомості. В епіцентрі сюжету розвінчання уніфікації людини в СРСР під трафаретним гаслом "як усі" й вимоги "зв'язку із сучасністю". Форми впровадження останньої в життя були, як-то кажуть, "навиворіт" і породили свого часу чимало анекдотів. Як, наприклад, сакраментальна порада поважного професійного журналу щодо постановки при вивченні поеми "Катерина" Т.Шевченка у 8-му класі середньої школи запитання: "Ким би була героїня твору в радянський час?" - з очікуваною відповіддю: дояркою, трактористкою, ткалею... Глибоко психологічно цю життєву колізію обіграв Гр. Тютюнник у новелі "Дивак". Образ перегнійного горщечка (реальна деталь) інтерпретується письменником як символ нікчемності, душевної порожнечі тих, у кого явно викривлене розуміння зв'язку школи із життям. Його саркастичний зміст розкривається через опозицію духовна краса хлопчика, залюбленого у світ природи / догматизм радянської інколи, уособленням якого є образ вчительки малювання.

Діагноз цьому явищу поставив і П. Загребельнйй в оповіданні - "Сонна хвороба". Заявивши тему в експозиції, він розгорнув її через комічні, парадоксальні ситуації» поглиблюючи її й іншими мотивами, зумовленими абсурдністю світу. Герой твору (редактор), негативно налаштований проти формалізму в ідеологічний роботі, і сам є формалістом у виконанні своїх обов'язків. Обурюючись тим, що повинен через газету (напрямок якої політичний і економічний) інформувати читачів про культурне життя міста, зокрема про ювілейні вечори, присвячені класикам (на які "хто ходить, а хто й ні"), "негайно і неодмінно" узгоджуючи "кожного класика із сучасністю", він не без іронії подумково зауважує: "А як ти його узгодиш? Колгоспу імені Квітки-Основ'яненка ніде немає і заводів іменем Салтикова-Щедрина не називають" [8, с.21,22]. І одночасно, за тим же "як усі", обирає не менш розтиражовану форму: "Дамо знімок президії ювілейного вечора, а над президією - портрет класика. От і з в'язочок із сучасністю!" [8, с.22].

Образ знімка-"зв'язочка" концептуально викривальний і наділений утворюючою функцією в розвитку конфлікту. Комізм сцени суперечки з приводу зображення на ньому президії чергового ювілейного вечора класика зумовлений

парадигмою “двійника”. Діалог-дискусія (це форма вираження конфлікту) вибудовується як суперечка з приводу двох знімків: фотожурналіста газети і “фотохроніки радіотелеграфного агентства”. На перший, погляд вони ідентичні, різняться лише ступенем висушки. Редактор, розуміючи, що йому за чиновницькою субординацією доведеться дати у своїй газеті другий, шукає виправдання свого вибору перед своїм співробітником. Цей хід у сюжеті твору стимулює розвиток конфлікту, а виявлення факту відмінності знімків (у фотожурналіста на знімку в першому ряду президії -13 осіб, а фотохроніки - 12) відкриває новий образ-концепт - “члена делегації як “ситуаційне породження”, за визначенням письменника в публіцистичному післяслові до оповідання. Через його характеристики, дані устами героя, фотожурналіста газети, і в узагальненні автора, постає не лише тип пристосовника, а й явище, що породило політичну кон’юктуру. Вони іронічні й знущально-сатиричні (“вгніздитися”, “всунувся”, “ніде не втримався”, “У всі делегації пробивається штиками <...>.І тільки вперший ряд!” - це так би мовити дієслівний план на означення дій, а ось гіперболічний - “Бульдозер! Атомний криголам! Катаклізм! Все змітає на своїй путі!”) [8, с.25]. Зле начало в особі “члена делегації” відтінено і містичністю чисел 13 і 6 (безіменний “член делегації” (безіменність теж засіб типізації) посилав анонімки на попередника редактора “двічі по шість”, у “шість інстанцій”, “шість разів женився, на шести посадах був...”) [8, с.25]. Це тип зайвої людини, зовнішньо вій не індивідуалізований (“невиразна пляма простого обличчя без виразу”). Це теж діагноз: безликість - ознака тієї зайвини.

Розв’язка конфлікту неоднозначна: дискусія завершена вибором для публікації знімку фотохроніки, але залишається сумнів – десь на рівні підсвідомості в редактора народжується протест. “Загнати обидва (знімки - Н.З.) в номер, надрукувати поруч - і якийсь дошкульний, знущальний підпис. Хай люди посміються над такими похмурими пролазами, як їхній саморобний член делегації” [8, с.26], – розмірковує редактор. Але здійснення цього зупиняє, як він мислить, те, що “його газета не журнал “Перець”. На жаль, не “Перець” [8, с.26]. Заявлене в його словах аксіологічне визначення “саморобний” розгорнуто в авторському післяслові в новій площині: “член делегації” - витвір не лише людей, а й “нашого бурхливого, висококомунікабельного життя”. Запитання, яким завершується розповідь про неймовірну подію в житті редакції однієї міської газети в країні - “Постійність у любові - прекрасно. Але постійний член делегації – що це і навіщо?” [8, с.26] - афористично акцентує думку на проблемі “зайвих людей”, породжених системою.

Аналогічний тип сконцентровано в колективному образі homo soveticus в оповіданні “Тризе”. Його складові – провідниця вагона (жіноче начало “маразму” соціуму, як і в “Південному комфорті”, “Голій душі”), бригадир і начальник поїзда, які у своїй “службістській запопадливості” втратили відчуття не лише гумору, а й людини як такої. Зіткнувши світ веселої вигадки (Тризе - єдність самобутніх талантів) із буттєвим, викоханим радянською кон’юктурою, світом бездумного контролю, П. Загребельний в оповіданні “Тризе” дотепно висміяв душевну порожнечу здрібнілих у своїй нікчемності служителів влади.

Оригінально розгорнуто тему духовного зубожіння і звиродніння людини в оповіданні “Турбулентність”. Явище, означене в назві твору, в інтерпретації П.Загребельного перенесене у сферу соціального. Зображені ним події, ситуації невпорядкованості й хаотичності – прояв вихору не повітряних чи водяних хвиль, а людських стосунків. У розкритті їхньої сутності автор звертається до засобів сміхової культури (гумору, гри, артефакту, антифразису, нісенітниці), прямого оголення зла (насамперед в авторських характеристиках). Поштовхом до розвитку сюжетних ліній, що структурують текст, є, ніби між іншим згадані, події загальнодержавного масштабу – будівництва гідростанцій та утворення штучних морів на території УРСР, заради чого “затоплювалися угіддя, старі козацькі села переносилися із зони затоплень у степи переносили й кладовища з “рідними могилами” [8, с.27].

Аморальність таких дій розкрито в оповіданні “Турбулентність” через іронічне зображення реакції на “темний туман містицизму”, що збурив свідомість людей (в оповіданні дано їхній узагальнений образ – колгоспники, сільська інтелігенція, керівництво; не конкретизовано й місце подій - “в сучасному українському селі”, “типове придніпровське село в типових придніпровських обставинах, тобто недалеко від пристані, на краю плавнів і на краю степу” [8, С.32]), комічні ситуації та образи-типи. Серед останніх причетні до містифікації ексгуматори та її розгадки працівники Академії наук, “вченість” яких не відповідає статусу установи. Характеристика перших узагальнена до масштабів явища,вибудована на градації сатиричних ознак,що відкреслюють їх відчуженість від людського світу“…В очах - дикість, в душах - ще страшніша,готові перерити всю землю і не тільки викопати, а й закопати, хоч і рідного батька<...> . Не мавши нічого святого в житті, не шанували і смерті. Поводилися брутально, нахабно й цинічно” [8,с.27]. У груповому портреті ексгуматорів наголошено демонічні риси (взявши на себе “обов’язки чортів з пекла” [8, с.32], відкриваючи “струхлявілі труни”, перевертали в них прах і пускали поголос, що “мало не всі небіжчики лежать не так, як їх поклали при похованні, тобто не горілиць, а долілиць! Мертві переверталися в могилах!” [8, с.28]).

Драматизм ситуації, з розвитком якої проявляються й задавнені етностереотипні риси українця - скептицизм і сміх (адже, як зауважує автор, “українське село сьогодні повне людей з освітою найвищою”[8, с.28]) та страх перед невідомим – актуалізує викриття соціуму. Паралель у вираженні абсурдності реакції на містифікацію до езотеризму трактування смерті Гоголя перекидає місток до соціальної “турбулентності” конкретного часу, уособленням якої у творі постають комічні персонажі, у зображенні яких поєднано іронію і сарказм. Серед них образи референта Академії наук Семена Івановича, майстра маскування свого істинного обличчя, підлабузника, уся діяльність якого зводилась до того, щоб папірці “переносиш з місця на місце”[8, с.29], та асистента з інституту астрономії з промовистим прізвищем Кудипошлють, з “невичерпними запасами наукової зухвалості”[8, с.31] і претензією на наукові відкриття (“Яке? Це не мало значення. Де? В небесах, на землі і на морі, або й у світах недоступних і неприступних! ”) [8, с.32], безіменного сільського мешканця, який “зачепився десь між неповною середньою і середню о” освітою і “сміливо кинеться на боротьбу з будь-якими

загрозами”[8, с.29]. Використаний афоризм зреалізований за зразком народного прислів’я (“на будь-який газ знайдемо протигаз!”), що передує опису дій цих персонажів, налаштовує на їх тлумачення як результату неадекватності людини, ширше - суспільства здоровому глузду. Недосвідчений мешканець села витягає “учнівський зошит у клітинку” і пише листа до “всієї Академії”. Авторська ремарка стосовно художньої деталі “учнівський зошит у клітинку” (“клітинка стримує ручку і дурну уяву”[8, с.29]) у контексті зіставлення зниженого, побутового і високого, наукового спрямовує оповідь про розгадку таємниці життя і смерті українця у комічну площину. Її недієвий план послідовно розгортає сюжет до кульмінації і розв’язки. Лист потрапляє до Семена Івановича, який оком натрапляє в ньому на слова “зірки” і “чорні дії” (очевидно, відправник зробив своє припущення стосовно неймовірного явища). Вони й стали ключем до мотивації дій Семена Івановича: він переадресовує лист до інституту астрономії з рекомендацією: “Виїхати на місце і розібратися” [8, с.ЗЗ]. Розібратися, зрозуміло, відряджають асистента Кудипошлють. Йому ексгуматори й “показували останки людини, перевернутої в групі доліліць”[8, с.32]. Він “сам поставив проблему, сам уже побачив і її вирішення”: “переніс це явище на звичайнісіньку воду”, що греблі рве. Все перевертає, змиває, несе світ за очі”[8, с.ЗЗ]. Гіперболізація природного явища в авторській оцінці “потаємного’’ асистентом як наслідку турбулентності розширює межі об’єкта відкрита. У фіналі письменник, на перший погляд, ніби знижує рівень його гостроти: “керівник” з прізвищем Зновобрать інформує односельчан, які на зборах не прийняли пояснення “вченого”, що “народний контроль після прибуття до нас товар нош вченого придивився до ексгуматорів і виявив” їх облудність, про рішення “вигнати втришияки цих присланих і все зробити самим”[8, с.35], що викликало схвалення присутніх. Але сюжет оповідань, як і сакраментальна фраза Зновобрать “Навіщо воно нам”, як у відповідь на настирливе відстоювання асистентом своєї позиції, асоціативно скеровує на думку: чому цього не було зроблено раніше? Чому виникли ситуації, спрямовані на духовну деградацію людини?

У більшості творів циклу “Неймовірні оповідання”, як і в “Голій душі”, “Брухті”, “Стовпо-творінні”, П. Загребельний з його, за словами М.Слабошпицьхого, “єретичними ухилами і з нападами вільнодумства” [11, с.20] ідею бездуховності як джерело руйнації світу людини і соціуму втілює через художню репрезентацію суспільної кризи радянської та пострадянської доби в Україні. Лише в “Покорченому озері” (за жанром – це маленька повість) зображені події іншого геополітичного й континентального середовища: вони відбуваються в одному із “диких закутків” штату Нью-Гемпшір США періоду холодної війни. їх неймовірність, більше того – містичність репрезентовані на реальність. У фіналі твору “Покорчене озеро” автор зауважує, що не претендує на достовірність художньо сконструйованого ним світу: “Бент-Лейк (назва озера – Н. З.) з його зловісною водою і з туманами, що нагадують отруйні ртутні випари, неможливий мінерал бентелій – правда це чи вигадка? Все це надто фантастично, щоб повірити” [4, с.179 - 180]. Та після цих слів цитує давній англійський дитячий віршик (у перекладі на російську К. Чуковського), що сучасниками сприймається як жахлива картина згубного впливу цивілізації на природу і людину, асоціативно -

як нагадування про жертви атомного бомбування Хіросіми і Нагасакі та про Чорнобильську аварію. Адже в ньому йдеться про “скрюченные ножки” людини, про “скрюченную дорожку”, “скрюченную реку”, “скрюченный домишко”, “скрюченных мышек”, “скрюченные елки”, “скрюченных волков” [4, с. 180]. Ці характеристики – своєрідний заключний акорд картини “скарлючевості” світу, точніше антисвіту, у повісті “Покорчене озеро”, де його складовими є будинок Бетвудів (покорченість у його описі – зовнішня ознака, антитетична їй – духовна сила героїв, його мешканців), школа як полігон демістифікації смерті , озеро, на дні якого смертоносні речовини. Образ кожного із них– не лише простір побутування героїв чи їхньої присутності в ньому, а й символи, що укрупнюють масштаб колізій духовного виродження.

Містечко, де розташовані будинок і школа, та озеро означені однією й тією ж назвою - Бенг-Лейк. Героя (за згаданою передісторією, його прадід колись придбає на аукціоні поштову станцію Бент- Лейк і озеро) наділено прізвищем Бентвуд, що за першою своєю частиною співзвучне з назвою місцевості. У перекладі з англійської bend (bent) - скручувати (в авторському тексті –“покорчений”); lake – озеро, wood – дерево. Отже, покорчене озеро (Кетлін, образ якої у творі фізично і духовно протилежний зображеному світу , помічає схожість озера із “розчавленим гігантським кальмаром” і “самим містером Бетвундом в його кошмарній нелюдській покорченості”[4, с.147]). І покорчене дерево. У химерному портреті Бентвуда градаційно відзначено його схожість з “гілкою засохлого дерева”, а з другого – “залізною конструкцією модерністської структури” як ознакою агресивності світу цивілізації, хоча у творі неодноразово наголошено, що він користується її технічними засобами, аби залишатися людиною. Деталі зовнішності героя (“скарлючена рука”, “перекрученість” тіла), як і його доньки (“знівечене тіло”), в описах ньюфаундленда (“жахлива потвора”, “широченні лапеги розповзлися вбоки, голова поставлена сторчма, тулуб нагадує знак зет”) та кішки з демонічним ім’ям Сатанія (схожої “на маленького диявола, скрученого в спіраль, у штопор, у всі можливі й неможливі пекельні фігури”)[14, с.149] рецептивно пов’язані із світом, змальованим у згаданому вірші.

Розгадка цих жахів в озері. Бентвуд знає це, хоча й не до кінця розуміє причини такого впливу його “водички”. Як людина духовно багата, інтелігентна, професіонал у своїй справі, він прагне уберегти інших від нещастя, огородивши озеро табличками з дивним написом: що це “приватна власність і по кожному, хто наблизиться до води, стрілятимуть без попередження” [4, с .167], Моделюючи образ озера, П. Загребельний відштовхується від одного з міфологічних значень стихії води, зумовленого символікою зла. За уявленням шумерів, у глибинах вод приховано первозданний хаос [2,с.92]. У повісті “Покорчене озеро” інтерпретовано саме зле начало води.

Озеро Бент-Лейк у повісті П. Загребельного - каталізатор, який оприявнює динаміку опозицій духовне/бездуховне, життя/смерть, взаємопов’язаних у русі до трагічної розв’язки. Ознаки його зловісності - покорченість Бентвудів і тварин у їхній садибі, відсутність дна в озері, його вода, яка “просто обпікає”, і головне - в ньому “жаби не живуть” [4, с.159]. Епізод втечі жаб від озера під час експерименту, який вирішила провести Кетлін для перевірки останнього факту (“усі жаби, ніби

виштовхнуті тугою пружиною, вилетіли звідти якось мовби розпачливо кинулися до берега, буквально видерлися на сушу <...> гігантськими стрибками стали віддалятися від озера" [4, с.162]), екстрапольований на розвиток мотиву дисгармонії світу. Образ жаб - своєрідний код гармонії і дисгармонії природи, що відповідає одному із не дуже поширених його міфологемних значень. Лаконічна згадка про поведінку жаб у діалозі Дейва, який знає висновок аналізу води вченими, і Кетлін у сцені їх другої зустрічі (де його образ теж переорієнтований на зло) - "капнули цієї водички в океан, жаби й полізли на сушу" [4, с. 168] – у співвіднесенні з попередньою картиною втечі жаб від озера і намаганням Кетлін з учнями знайти їх композиційно замикають пекельне коло. У жаб, як підсумовує Дейв, "перевага перед усім морським населенням: вони можуть вискочити з води, а хто не вискочив - на атоми" [4, с.168]. Через жагу пізнання невідомого "не може вискочиш" й перетворюється на "ніщо" вчений, який приїздив взяти "воду для аналізів" і скупався. Не маючи сил протистояти федеральній владі, що хоче викупити в нього озеро, щоб використати його "водичку" проти людства, і розгорнутій у зв'язку з цим кампанії проти нього, кінчає своє життя в Бент-Лейку і його власник. Озеро розмежовує володаря-жертву і майбутнього володаря-вбивцю. У художній інтерпретації письменника активізація останнього зумовлена бездуховністю виховання.

"Дух тутешньої общини", як визначено громадськість містечка Бент-Лейк устами Бентвуда, який зберігав "страшну таємницю" [4, с. 177], формувався "наукою смерті". Хронотопічно її простір спершу обмежений територією школи, концепція виховання в якій означена метою "дати учням максимально можливі знання про смерть" [4, с.156]. "Демістифікувати" смерть, як уточнює зміст цієї програми її популяризатор, директор школи. Його методичні рекомендації досягнення цієї мети, що здійснюються вчителями ("ескурсії до крематорію", "написання некрологів про видатних людей сучасності"(ще живих!), зведення уроків історії до вивчення Плутарха як "оспівувача смертей"; трактування фізики і хімії як науки зброї тощо), алогічні до безглуздя. Для Кетлін, біолога (біологія - наука про живий світ, його гармонію і здоров'я [4, с.145]), вони неприпустимі. Через колізії подієвого розвитку сюжету, діалоги антиподів (директора школи – Кетлін, Дейва — Кетлін), за ставленням до життя і смерті виокреслюється ідентичність теології науці війни і науці ненависті, дискурс смерті переводиться в площину тотальної агресивності. "Сама глина зовсім не шкідлива, а водичка, настояна на ній, – смерть і погибель усього живого й неживого!" Від неї можуть зникнути "хоч Африка, хоч і ціла Азія, вже не кажучи про Європу" [4, с.167], – констатує Дейв, образ якого є уособленням людини, що й у цьому знайде свою вигоду.

Наскрізна у творі "Покорчене озеро" ідея катастрофізму світу в його фіналі узагальнюється в авторському слові (засіб загалом характерний дня "неймовірних оповідань"). Це слово публіциста, небайдужого до життя як окремої людини, так і людства в цілому. Спираючись на факти реальної загрози "масового знищення людей" через аморальність дій і речей, які "суперечать усім відомим законам природи", П. Загребельний завершує повість двома риторичними запитаннями, що є квінтесенцією пафосу змісту твору: "Від найстрахітливіших бомб до лазерів і

променів смерті, а тепер ще куди? Хіба за межу, де весь світ стане покорченим, як Бент-Лейк?" [4, с. 180].

У бесіді з Л. Голотою Павло Загребельний підкреслював, що "проза повинна бути різної щільності" й "тотальності" [7, с.93]. Багатопланові в цьому зв'язку його романи. Багатоаспектні за тематикою, розмаїті за характером ідейно-естетичного її вираження і його новели та оповідання, зокрема ті, що об'єднані в книзі "Неймовірні оповідання". Та є в них єдиний центр: концепція людської Душі, високість якої прозаїк прагне не просто зберегти, а й захистити. Звідси в його "малій прозі" пафос не лише утвердження Добра, Розуму, Свободи, а й іронічно-сатиричне розвінчання того, що руйнує гармонію людини і світу. На різному життєвому матеріал і, поєднуючи химерне і комічне, містичне і побутове, вигадку і реальність, несподіване і звичне, П. Загребельний висміює духовне спустошення людини ("Сонна хвороба", "Носоріг", "Турбулентність", " Тризе"), сполучаючи трагічне і сатиричне, розвінчує ту субстанцію бездуховності, що може призвести не лише до ницості .людини, а й до нищення людства ("Дух Чингісхана", "Покорчене озеро").

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Войтович В. Українська міфологія. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
2.Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авторы-составители: В. Андреева и др. - М.: Астрель. Миф, 2001. - 556 с.
3.Загребельний П. Новели морського узбережжя. - К.: Радян. письменник, 1958.- 270 с.
4.Загребельний П. Неймовірні оповідання. - Харків: Фоліо, 2008 - 283 с.
5.Загребельний П. Неложними устами. - К.: Радян. письменник, 1981 - 478 с.
6.Загребельний П. Український шлях // Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком, - К.: Ярославів Вал, 2004. - С. 202 - 221.
7.Загребельний Павло: Я обирав великі душі, які сяють нам тисячоліття. Розмова з письменником Л. Голоти // Вітчизна, - 2004. - №7-8. - С. 90 - 98.
8.Загребельний П. Неймовірні оповідання // Вітчизна. - 1987. - №9. - С. 21- 81.
9.Павло Загребельний: ''...Бути самим собою". Діалог з класиком вів
В.Грабовський // Літературна Україна. - 2005. - 1 вересня.
10.Сизоненко О. Дума про невмирущого: Загребельний в координатах вісімдесятиліття // Літератур на Україна. - 2004. - 26 вересня.
П.Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. – К.- Ярославів Вал, 2004. -
С.3-163.
12.Словарь символов / Автор-состав. Н. А. Истомина. - М.: ООО "Изд-во АСТ"; ООО "Изд-во Астрель", 2003. - 1056 с.
13.Тресиддер Джек, Словарь символов. - М.: Фаир-пресс, 1999. - 448 с.
14.УРЕ: В 12т. Вид. друге. - Т. 10. - К.: Головна редакція УРЕ, 1983. - 544 с.

Я.Ю. Голобородько (м. Херсон)

АРІЇ РОК-ПРОЗИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті інтерпретовано тексти політико-сатиричних творів П. Загребельного початку XXI століття, висловлено .міркування стосовно їхнього жанру, розглянуто новаторство творення письменником типажу-клону (соціополітичний і соціальний аспекти), форми його оприявлення (театралізація, публіцистичність, іронія та сатира).

Ключові слова: політика, пародія, інтерпретація, текст, жанр, сатирична проза, соціальний аспект.

The texts of P. Zagrebelnyj's political and satirical works of the beginning of XXI century are examined in the article, thoughts about their genre are expressed, and innovation of the author's creation of the type-clone (social and political aspects), forms of its exposure (adaptation for the stage, publicism, irony and satire) are analyzed in the article.

Key words: politics, parody, interpretation, text, genre, satirical prose, social aspect.

Тексти «Стовпо-творіння» і «Кавтаклізма» сам Павло Загребельний передбачливо не називає ані романами, ані повістями, пречудово розуміючи, що в жанровому сенсі вони виразно вибиваються з ряду текстової продукції, яку він створював і випускав донині. У цих текстах відбилося те, що його намучило, що йому наболіло й напекло за останні роки й десятиліття. І про це свідчить передусім та риса-обставина, що вже самими фабулами назв письменнику хотілося якомога більше мовити.

Перший текст оздоблений назвою «Стовпо-творіння» і просто-таки вбивчим підзаголовком – «Дерев'яна книжечка про кумедну державу», другий позначений ще більш багатослівною назвою - «Кавтаклізма, або Кошмарна пригода в Європейському домі», а до неї ще й жанровим штрихом на кшталт ремарки «Текст для самозакоханого актора». Вже в цьому відчувається виверження разючості й категоричності письменницького мислення, а також його зосередженість на соціополітичних і соціоментальних аспектах.

«Кавтаклізма» (буду називати цей текст так, не стільки скорочено, скільки по-сучасному - себто стисло, економно) і «Стовпо-творіння» (те, що це «дерев'яна книжечка» про одну доволі «кумедну державу», вже й так запам'яталося) розділені десятьма роками. «Кавтаклізма» писалася 1992-го, «Стовпо-творіння» - упродовж 2002- 2003 років. І хоча розташовані вони в книжці у зворотному порядку, проте це сприймається як цілком виправдана послідовність.

«Стовпо-творіння» - це текст, заснований і «розкручений» на проукраїнських політичних реаліях, «Кавтаклізма» - на не зовсім (а місцями і зовсім не на) політичних подіях і перипетіях, проте таких, що відтінюють і увиразнюють житгя-

© Голобородько Я.Ю.,2010

буття політиків. «Стовпо-творіння» - це дотепна, дошкульна і дуже докладна політична карикатура на те, що якихось п'ять, сім, десять років тому відбувалося з українцями та Україною, а «Кавтаклізма» - ще дотепніша й дошкульніша фантазія на теми лідерів-апостолів нашої колись союзної держави й державності. «Стовпо-творіння» – це як не вельми симпатичні, але цілком переконливі своєю абсурдністю й безглуздістю наслідки, а «Кавтаклізма» - це як пролог, із якого почалося те, що невдовзі безваріантно й «стовідсотково» перейшло в розряд і формат національних «стовпо -творінь».

У будь-якому випадку в обох текстах без політики не обійшлося. І не могло обійтися, позаяк задумані вони були в річищі політичної пародії. А пародії та пародисти - ознака нашої доби. У чому легко переконатися, достатньо тільки прогулятися телеканалами й FM-станціями. От тільки в «серйозній літературі» пародій (передусім політичних) не вистачає. І цю, як нині модно говорити, лакуну заповнює Павло Загребельний, який перестав стримувати себе й звернувся до по-справжньому «нестримної прози», давши волю власним художнім емоціям – уявленням, інвективам, філіппікам.

Одразу зазначу: і «Кавтаклізма», і «Стовпо-творіння» не претендують на те, щоб змагатися в популярності й іміджевості з культовими текстами літературного сьогодення, і вже зовсім не зазіхають на статус бестселерів. Та, врешті, Павло Загребельний цього й не прагнув. «Стовпо-творіння» й «Кавтаклізма» належать до явищ, що спричинені внутрішнім вибухом митця. Це твори, що не могли бути не написаними; це враження-експресії, породжені усвідомленням, що в навколишньому соціумі, як колись казав-співав некоронований поетичний метр, діється «все не так, як треба»; це те, що зазвичай охрещують «криком душі»; це новочасні тексти, створені під віковічним гаслом «не можу мовчати».

«Стовпо-творіння» й «Кавтаклізма» цілковито вписуються в річище гротескно-сатиричної прози, а сам письменник то по черзі, то водночас приміряє різноманітні та різноакцентні, хоча й дотичні, амплуа, що вони дозволяють йому іронізувати, кепкувати, глузувати, пародіювати і, ясна річ, знущатися. Бо що ж то за сатира, якщо автор не доводить себе до оргазму знущальних випадів і характеристик. Це вже обірваний творчий акт, а не повноцінний сатиричний стиль.

На перший погляд «Стовпо-творіння» є ґрунтовнішим, аніж «Кавтаклізма», текстом. У ньому сатирично змальовуються контури й реалії політичної історії ЦЄД (себто, як тлумачиться в цьому тексті, «Центральної Європейської Держави»), що взяла собі й постала «після розпаду Великої Крабовидної Імперії» (це вже стало правилом хорошого тону: Павло Загребельний, який став живим класиком і національною легендою за добу того, що він не надто шанобливо величає Великою Крабовидною Імперією, не шкодує критичних і вбивчих фарб для її оцінок-характеристик).

У тексті, що викладає сутність і засади такого знайомого, та ні, навіть рідного нам «стовпо-творення», буквально за канонами епічної розповіді оприявлено структуру, ієрархію та механізми, що правлять цією «химерною державою». Причому складники, нюанси, деталі начинені й оздоблені інтерпретаціями густого сатиричного ґатунку, що вони (інтерпретації) прозоро відлунюють грою слів,

сенсів та їхніх відтінків. Павло Загребельний, власне, подає свій варіант політлексики, а якщо висловитися сучасніше – свою модель політслогану.

У цій державі є «присидент» (що «від слова «присідати», не забуває додати автор), він же «гарант стовпотуції» (за якою сяк так перебивається «так звана демократична держава»), є «юродні дештати» (вочевидь, натяк на те, що вони так і не знають, де ж і в кого треба питати, щоб таки побудувати те, що вони на словах так палко воліють набудувати), є «пилософи», які згодні, здатні, спроможні з ефектною та невимушеною легкістю обґрунтувати будь-який непотріб, абсурд і просто маразматичну ідею, аби тільки бути при владі (себто аби лише її обслуговувати й цим живитися). Як словотворець і мовний конструктор Загребельний, очевидно, не має собі рівних у новітній українській літературі. Мова для нього - не «будівельний матеріал», а органічна стихія, в якій він живе і з кожним текстом самостворюється.

З'являються в колізіях «Стовпо-творіння» врешті й зовсім асоціативні, просто-таки гострорезонансні персонажі на кшталт Стовпулії, яка керує «об'єднаними торговельними системами» і переходить в «опозицію» (або в «жопозицію», як інколи тендітніше, делікатніше говориться в тексті), а ще Стовполазенка з «розбійницькими очима і мавпячими щоками» (теж щось вельми знайоме відчувається в цьому імені-позначці), який «накрав мільонів і по панамському паспорту - в Гамерику! А там його - хвать! І в тюрягу. За відмивання брудних грошей», а також Головстовпа - тобто головного ідеолога, «олігарха об'єднаного», який поштиво й старанно «розвинув бурхливу діяльність» у річищі тотального «стовпо-творіння». Згадується і «маєр... з державної охорони», який «втік до Гамерики з якимись там компроматами» [1, с.108]. Так що у «Стовпо-творінні», як говорив один із наших «присидентів», маємо таку політичну реальність, яку маємо. І про яку, завдяки усюдисущим і всезнаючим мас-медіа, були (й залишаємося) незле поінформовані, хоча, за гамбурзьким рахунком, чи й треба нам із такою докладністю знати всі нюанси, деталі й витівки «політкухні». Сформулюю цю думку під дещо іншим кутом зору: чи знають політики усі особливості нашого життя з такою ретельністю, з якою ми, через усі ці медіа-для-себе і медіа-для-мас, знаємо їхнє?

Одне слово, текст без особливих політичних ілюзій - одні напівпрозорі й абсолютно прозорі алюзії. Його реалії не просто залишаються з нами - вони в нас, у нашому єстві, в нашій ментальності, свідомості, історії. Його політперсонажі чи, радше, політактори продовжують бути навколо нас і або прямо керувати, або підкеровувати нами.

Треба зізнатися: Сговполандія - досить влучна метафора. Без культів і поклонінь ми не можемо. Точніше, поки що не можемо. Країна – як простора й вигідна для маневрів сцена. Й водночас така потрібна територія задля маніпулювань. Політики - учасники безкінечного шоу, в якому найважчу і найтрагічнішу роль відведено глядачам, себто електорату. Політика - сфера і засіб задоволення власних амбіцій (фінансових, владних, психологічних, психічних, сексуальних, маніакальних - вибір широкий до безмежжя). Влада - продовження політики і водночас безпрограшний, давно відпрацьований об'єкт критики для арт-

політиків. Яких зазвичай цікавлять не країна чи електорат, а бажання потрапити в «юродні допитати». Усе дуже прозоро, як у Загребельного.

Проте «Стовпо-творіння» в зіставленні з «Кавтаклізмою» виглядає дещо поверховою політичною хронікою, в якій художні констатації значно переважають самобутніми художніми думками. Його фабула розвивається, так би мовити, у напрямі довжини, а не вглиб. Павло Загребельний подає, безперечно дотепний і ядучий начерк Стовполандії та її правителів, але його художній нонсенс за межі сатиричного нарису, есею не виходить.

Усе ж таки «Стовпо-творіння» доволі умовно можна охрестити романом, якщо врахувати, що романами нині зазвичай називають майже все, що не є безнадійним оповіданням чи новелою. Із романним жанром цей текст найочевидніше споріднює традиційне почленування на низку глав-розділів, кожна з яких покликана відтінити свою, окрему площину в житті божків і державних кумирів «кумедно-химерної держави» (цю характеристику сконтаміновано з тих означень, що варіюються в тексті).

З розвитком подій напруга фабули у «Стовпо-творінні» поволі втрачається. Оповідь набуває ознак монотонного викладу нових фактів і реалій, що абсолютно не поглиблюють і мисленнєво не розвивають образно-сатиричний простір Уведення інтриги з «опозицією/жопозицією», яка бореться з «панівним режимом» і яка «зветься БОС: блок оборони Стовпулії», також не додає тексту смислової свіжості, а тим паче такої нині затребуваної феєричності. Відчувається, що справа із «стовпотворінням» у Стовполандії наближається до розв'язки, проте яскравими художніми рішеннями, «ходами», що завжди були властиві манері Павла Загребельного, це не позначено. Текст завершується зі значно меншою виразністю, ніж розпочинався. Та й завершується він штучно - поквапливо і немовби обірвано.

«Кавтаклізма» - текст динамічніший, позаяк більш гострий і компактний, художньо оригінальніший, бо ґрунтується на цікавій і несподіваній гіпотетичній ситуації. Та ще значно глузливіший, ніж «Стовпо-творіння». Авторська думка в ньому винахідливіша, вільніша, із гейзерними вибухами-поворотами, вибухами-емоціями.

«Кавтаклізма», на відміну від «Стовпо-творіння», – це вже не розповідь від третьої особи, а монолог. На що не дуже лаконічно натякає вже згадуваний авторський підзаголовок - «текст для самозакоханого актора». Цим актором не тільки мислиться, а й виступає політик. Причому відомий, навіть дуже відомий раніше політик, якого в тексті звати Мухал Серийович (ну Мухал, то нехай собі й буде Мухал, а от Серийович - звучить, здається, благородно, то ж, мабуть, від слова «сер»?). Загребельний віртуозно аранжує імена своїх персонажів, наділяючи їх багатою фонікою і семантикою обертонів.

Поруч із головним «самозакоханим актором» з'являються й інші актори, яких ситуативно величають політиками. І, як не важко здогадатися, не менш самозакохані. Принаймні в інтерпретації тексту під назвою «Кавтаклізма» вони постають цілком театральними постатями, які небезталанно грають свої ролі. Це і Норіса Мишиновна, наставник та духовний учитель Мухала Серийовича, за сумісництвом ще й дружина, і взагалі «жінка, що в рекордно короткий час зуміла остогиднути всім не тільки на одній шостій земної кулі, а на всій земній кулі»

[1,с.205], і його головний ідеолог Бляховлєв, який «все життя пропагував ідеї абсолютно ідіотського... ізму, зробив на цьому кар'єру, добрався до Кремля, до найвищих привілеїв, а тепер заявляє, що він «ізначально» знав про всю шкідливість і навіть злочинність цього вчення» [1, с.284], і молодий, рвучкий політик Заявлинський, у якого на умі завжди і перш за все «міжвнародна евкспертиза» і «Гарвардська школа бізнесу», і письменник Невпойматов, який уважає себе уповноваженим найбільшими інтелектуалами планети, учасниками Іссик-кульських зустрічей, членами Міжнародної ради журналу «Иностранная литература», незалежними геніями» [1, с.258], і... Та усіх і не перелічиш. Позаяк у цьому й немає потреби, бо Загребельного цікавить не так осібність натур та акторів, як їхня приналежність до спільного типажу-клону. ї всі вони, перераховані й не перераховані артисти великого політичного театру, б'ються над одним, майже гамлетівським питанням: що робити? як бути? що ж учинити? Мухалу Сергійовичу та їм, його друзям-соратникам. Бо всі словесні суперечки, дуелі, розбірки, які складають основу «Кавтаклізми», засновані на суто віртуальній колізії: у Мухала Серийовича вкрали, та ні, навіть безжально й підступно поцупили... геніталії. Ось іще одна статева і майже сексуальна колізія. Щоправда, з додаванням рельєфного соціополітичного антуражу. Й усі дійові політичні й навколополітичні особи старанно й пристрасно шукають виходу з цього, відверто скажемо, пікантного становища, в яке авторською волею поставлено творця «перевстройки» (так пишеться говориться в тексті, з неминуче іронічним додаванням у багатьох випадках літери «в», - тому й «Кавтаклізма»), Європейського дому, нового союзного договору, Ново-Огарьовського процесу тощо.

У «Кавтаклізмі» з публіцистичною загостреністю і полемічним розмахом Павло Загребельний виражає своє ставлення до того, що відбувалося начебто зовсім недавно, на межі 1980-1990-х. Він виступає і в'їдливим сатириком, і соціальним критиком, і карикатуристом-соціологом. Текст надзвичайно експресивний, ні, варто сказати точніше, образніше: текст буквально б'є високовольтною емоційною напругою. Він вирізьблений та оздоблений фрагментами, в яких перемішалося, здається, усе - пристрасть і гнів, іронія і сарказм, відчай і страждання, жовч і біль, роздратування і чорний-чорний гумор. У ньому наростає, гримить, шириться пафос інвектив і філіппік, змітаючи на своєму шляху саму можливість будь-якого заперечення.

«Кавтаклізма» рясно виписана фрагментами на кшталт «перевстройка, ускорєніє, главсність, нове політичне мишлєніє, оновлена федерація і небувалий розквіт демовкратизації, олюваризації, валютизації, приватизації і всенародної обдирації!», «мовляв, ніякої неревстройки, а сама пересічка, а в ній було сперва розбалакування, розбазікування, розпатякування, тоді почалося розбазарювання, розтринькування, розмальовування, після цього настало розруйнування, розбехкування, розшарпування, за яким пішло розсмикування, розхануваш, розграбування ..» [1, с.229], «я їм увсім подаврував ідею плювралізму, а вони увсі вирішили, що перевстройка - це коли кожен сьогодні творить провтилежне тому, що казав увчора, кривтикує те, що увчора захищав, відстоює те, проти чого виступав, і виступає проти того, шо увчора відстоював, плює на те, на що вчора молився, молиться до того, на що вчора плював» [1, с.254], і в цих фрагментах те,

що називається голосом, образом і навіть нутром автора, не те що неприховано, а виставлено на привселюдний огляд. Оскільки «Кавтаклізма» якраз і писалася для того, щоб із усеможливою та уседоступною повнотою виявити, висвітлити й засвітити ці самі авторські нутро, образ та глас. Ось де Загребельний насолодився драйвом свободи свого нинішнього свідомісного стану, оприявнивши ті експресивні й мисленнєві вібрації, що народжувалися як у головних, так і в периферійних зонах його духу.

Павло Загребельний не лише виражає своє ставлення (і, треба зауважити, непримиренно різке) до не таких давніх соціополітичних і соціоетичних реалій, а й виражається. Так само різко й знущально. Застосовуючи, як, до речі, й у «Стовно-творінні», те, що винахідливі й віртуозні вчені-філологи примудрилися назвати «обсценною лексикою», а по-загальнолюдському - «мат». А коли поєднуються класик-легенда і «мат» - це вже справа серйозна, це вже не тільки гра і «віяння часу». Тут уже корені в буянні протестних емоцій і вибуховості психології, яка нарешті дозволяє собі говорити так, як насправді відчувається і переживається. Без самостримування й самоутримування. Без внутрішнього цензора, який постійно корегує і заодно підточує психіку свідомість. Без комплексу щодо «чистоти» й «цнотливості» мови. И узагалі без комплексів, що вони, схоже, елементарно несумісні з мистецькою природою. Чи природою митця.

Очевидно, що «Стовпо-творінням» і «Кавтакдізмою» Павло Загребельний накреслив ще одну грань своєї творчості. Й хоча цими текстами йому не вдалося підвищити свою «планку», встановлену значно раніше і на недосяжному для багатьох рівні, він досяг не менш ваговитої мети - неначе досвідчений і професійний рокер, із доступною йому пристрасністю виразив свій душевний стан, спричинений політичними переживаннями і рефлексіями за останні десять-двадцять років.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Загребельний ПА. Стовио-творіння; Кавтаклізма / П.А. Загребельний. - Харків: Фоліо, 2004. - 286 с.

О.О. Стадніченко (м. Запоріжжя)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (2000-х рр.)

Стаття присвячена дослідженню проблемних моментів українського державотворення, висвітлених у публіцистиці Павла Загребельного 2000-х років з точки зору запропонованих ним векторів розвитку України.

Ключові слова: суверенітет, державність,мова, нація, культура, християнство.

The article is devoted to the examination of problematic questions of Ukrainian state building in the journalistic genre by P. Zagrebelnyj of 200(fh from the point of view of directions of development of Ukraine, which are offered by the author. words: sovereign ststе, language, nation, culture, Christianity.

Дискусії про напрямки розвитку української держави точаться вже не одне століття, включаючи й період після здобуття Україною незалежності в 1991 році. При цьому ідеологічний пафос політичних декларацій українських публіцистів помітно розділяється на два вектори: по-перше, діє практика закликів до рішучого дистанціювання від радянських традицій, від тісних зв'язків із сучасною Росією як імперською державою, а отже, до кардинального цивілізаційного вибору України на користь Євросоюзу та НАТО; по-друге, проводиться думка про більш-менш тісні контакти з Російською Федерацією, аж до прямих політичних; альянсів з цією державою, яка мотивується багатовіковими культурно-історичними зв'язками цих східноєвропейських країн. Між цими полюсами, крім того, функціонує безліч більш поміркованих точок зору, що до певної міри намагаються подолати радикалізм наведених вище полярних поглядів на вектори розвитку України в умовах державного суверенітету. Поміркована позиція "між таборами" репрезентована в публіцистичних виступах Павла Загребельного. З одного боку, цей письменник не може бути зарахований до числа проросійськи налаштованих публіцистів,адже досить глибоко виражає патріотичні почуття. З іншого - П. Загребельний не поділяє політичного дрейфу України на Захід, вказуючи на цілий ряд чинників, що не дають можливості безоглядного руху до Європи з різким розривом зв'язків з Росією.

Про те, що Загребельний - публіцист - палкий патріот своєї батьківщини свідчить, наприклад, його стаття "Україна крізь віки", де є вказівка на те, що в Україні знаходиться "географічний центр Європи, тож Україна з її величезною територією в 603,7 тис. км^2 і з населенням, що налічує близько 50 мільйонів, здавалося б, найпершою повинна називатися серед центральноєвропейських держав, та, на жаль, до останнього часу лишалася вона для багатьох terra incognita" [1, с.2]. Причиною такого нешанобливого ставлення до України, на думку автора, є

© О.О.Стадніченко, 2010

її політична залежність, відсутність політичного, державного життя” [1, с.2]. Здобуття суверенітету після Біловезької угоди України П. Загребельний тлумачить як рішучий крок до виправлення історичної несправедливості : ‘‘Для народу, який живе на цій землі вже тисячоліття, це не стало дарунком долі, а насамперед - відновленням історичної справедливості” [1, с.2].

Вказує письменник і на інші причини для применшення історичної ролі України, зокрема, перекручені уявлення про ці землі ще з часів античності та зверхнього ставлення до нашої країни цивілізаційно чужої нам Західної Європи, що вмотивоване порубіжним географічно-політичним положенням українського етносу, адже “його історичне екзистування тривало в просторі, жорстоко обмеженому', з одного боку, самозакоханою католицькою Європою пап, соборів, королів і геніїв, а з іншого - вбивчими безмірами Азії...” [1, с.2].

На цьому тлі П. Загребельний окреслює певні взаємоперетини в історії трьох європейських державі: “Здається, жодна з європейських націй не витратила скільки енергії на суперечки про свою ідентичність, як це зробили німці, росіяни та ми, українці” [1, с.3]. Та німці ще з часів Цезаря й росіяни після ординської навали “намагалися розширити свій життєвий простір і будь - що утвердитися в Європі”. [1, с. 3], тоді як “українці всі ці віки нікого ніколи не завойовували, були пише жертвою своїх сусідів - татар, поляків, росіян, - жертвою долі, жертвою власного характеру” [1, с.3]. Очевидно, що П. Загребельний сумує за часами соціально-політичної величі Київської Русі, коли ця українська прадержава займала майже всю Східноєвропейську рівнину, але потім відбувся ментальний злам: “Почуття історії в українця - неоформлене, нереальне, містичне, Це не знання, а лиш відчуття, темне, солодке і водночас гірке, як дикий мед. Давно помічено, що будь-який час залишає по собі набагато більше страждань, ніж свого щастя. Бідування - ось з чого твориться історія” [1, с.3],,

Перераховуючи національні трагедії України - “чорні століття поневолення польськими королями” [1, с.3], “підневільний статус України в Російській імперії” [1, с.3], “сталінський голодомор 1933 року, коли вимерло понад 7 мільйонів українців, і нищення української інтелігенції та найактивнішої частини народу, й апокаліпсис Бабиного Яру, і, нарешті, Чорнобиль” [1, с. 3], - П. Загребельний сподівається в статті “Україна крізь віки” на успішний розвиток української нації та державності. Але при цьому письменник емоційно славиться до тих явищ, що спотворюють соціально-політичний стан сучасної України. В. Науменко в роздумах стосовно книги публіцистичних виступів П. Загребельного “Думки нарозхрист” констатує одну з провідних тез цього твору: “Найпекучішу істину названо: Україні тяжко, Україні болить ,..ми, знай, закопуємо свою Україну глибше й глибше, а з нею закопуємо й самих себе” [3, с. 167]. Позиції публіциста в “Думках нарозхрист” навпаки - запобігти цивідізаційнош зламу, що може виникнути, якщо Україна радикально обере європейський шлях, повністю відмовившись від контактів з Росією, В. Науменко не визнає, тому що підтримує інтеграцію в євроатлантичні структури і, звичайно, розрив з імперською Москвою.

Лінію відстоювання поміркованої позиції щодо Європи та Росії П.Загребельний продовжує і в доповіді “Український шлях;”, що цілком наочно підтверджує думку М. Слабошпицького про класика національної літератури як

“про тип справжнього літературного універсала” [4, с.12]. Зокрема, в “Українському шляхові” знайшов своє вираження хист Загребельного-ідеолога.

Впадає в вічі, перш за все, саркастичне ставлення публіциста до можновладців: “З дитинства пам’ятаю, що весь час кудись вели. Стояв Ленін - показував... приймали мене в піонери - треба було піднімати руку. Прийшли фашисти - піднімають руки. Учили історію - римські цезарі - стоять з піднятими руками. Всі кудись ведуть. Самі стоять і не ворушаться, а народ, маси кудись пхають” [2, с.6].

Усі названі вище системи володарювання, як бачимо, мають певні паралелі, що передаються через відповідні керівні рухи і мають характер “штовхання” народу до вигідних владі дій. Нерозуміння П. Загребельного викликає, перш за все, продекларований Л. Кучмою курс на інтеграцію в Європу, що - на рівні поверхового сприйняття виглядає як “здавалось би, позитивне явище і явище прогресивне” [2, с.7].

Занепокоєння письменника викликають процеси занепаду промислового й аграрного виробництва, наукової сфери, стрімкого зубожіння населення, яке “можна проілюструвати розміром прожиткового мінімуму, встановленого владними структурами для наших громадян. 342 гривні - ось сума, яка, на думку Кабінету Міністрів і його “науково-громадських експертів”, достатня для забезпечення нормального функціонування організму людини і збереження її здоров’я” [2, с.13]. Тобто інтеграція в Європу відбувається, на думку автора, не з позиції сильної держави, яку б залюбки прийняли в будь-який закритий світовий клуб, у тому числі й у ЄС, а з положення враженого жорстокою кризою державного організму: “Не випадково у документах міжнародних організацій Україна визначається як “держава зі зруйнованими структурами”. Ми вже давно нічого не виробляємо, ми тільки перерозподіляємо. Все створене народом національне багатство розграбовується й ділиться вузьким колом осіб” [2, с.14]. Як результат такої ситуації, на думку П. Загребельного, катастрофічної, спостерігаються процеси трудової еміграції українців, стрімкого скорочення культурної сфери: “Це сталося не з якихось стихійних причин, а тільки тому, що з перших днів незалежності керівництво держави взяло курс на демодернізацію та деіндустріалізацію економіки України, а також на деінтелектуалізацію українського суспільства” [2,с.15].

Публіцист вважає, що замість того, щоб взятися за реальну розбудову сильної держави, масам пропонується гасло, згідно з яким - “Європа нам поможе, як Остапу Бендеру” [2, с. 15]. Але за умов налагодження, перш за все, стабільного функціонування внутрішнього державного механізму інтеграція в Європу може маги, як це прогнозує публіцист, нищівні наслідки. Свою думку письменник ілюструє цитатами з книги маркіза де Кюстяна, який вказав на негативні наслідки безоглядного застосування європейських буттєвих настанов Петром І.

П. Загребельний вважає, що “механічне перенесення форм чужого життя, хоч би якими привабливими вони здавалися, не подарує нам універсальних цінностей і переваг цивілізації [2,с.20].Інакше кажучи, публіцист пропонує спочатку побудувати сильну державу, а вже потім - з позиції сили, а не слабкості, положення прохача - вступати в політичні альянси як самостійна сила, а не як держава-сателіт: “Адже в нас є для цього все: є велика земля з багатющими надрами, є великий

народ, мільйони працьовитих рук і світлих умів, є держава й конституція, є рідна мова, яка протягом цілих століть витримувала нашестя чужих мов, але збереглася й за своїм багатством не поступається найрозвиненішим мовам світу'' [2, с,20].

Яскравим прикладом відторгнення чужого для публіциста є китайська мова та культура, що мають надзвичайно сильний дух до того, що П. Загребельний характеризує, вслід за М. Вебером, як "національно-культурну самість" [2, с.26]. Причому письменник цілком поділяє погляди про принципову різницю католицької та православної цивілізацій, вказуючи, що остання ще за часів подвижницької діяльності Кирила й Мефодія наважилася на рішуче запровадження в богослужінні національної мови, тоді як католики перейшли на ці позиції аж у XIX - XX століттях : "То чия цивілізація давніша ? Католиків чи православних ? " [1, с.22]. Отже, П. Загребельний належить до мислителів, які орієнтовані на національні засади цивілізаційного розвитку як єдино вірного, що сприяє збереженню та розбудові національної культури: "Чому ми повинні посипати голову попелом і мандрувати в якусь Каносу й бити поклони перед чужими постолами". Ми повинні мати власну гордість і дбати про своє" [2, с.22].

Парадоксальним чином заперечуючи ідею богообраності російського народу, особливої історичної місії росіян в усьому світі, П. Загребельний декларує практично ту ж тезу, але з екстраполяцією ідеології Ф. Достоєвського, В.Соловйова, К. Леонтьєва на українське національне підґрунтя. Адже "національна гордість", "особливий шлях" - це гасла якраз того руху, що в Росії носить назву "почвенничества", а в Україні базується на всілякому піднесенні нашої нації на щонайвищий постамент.

Коли письменнику не вистачає аргументів задля возвеличення України, він залюбки користується панславістськими поглядами. Так, разом з наголосом на величі української мови звучить теза про православну традицію служити рідними мовами, про що вже говорилося вище. До цього долучаються інші акцепти: "Православне слов'янство створило своєрідну літературну словесну культуру. Климент Охридський і його слов'янська школа, фактично перший християнський університет, заснований задовго до університетів католицьких... Тирновська школа другого Болгарського царства. Дивовижний Дубров ник на Адріатиці, яка розокремлювала та водночас і об'єднувала православним і католицький світ завдяки потойбічній Венеції з її славетними книговидавцями священних книг. Польське, українське, білоруське бароко, мов мальовниче відлуння західноєвропейської Контрреформації. Києво-Могалянська академія - цей могутній спалах українського духу посеред руйнувань і нищень європейської Тридцятилітньої війни і торжества непоборимості українського народу у війнах Богдана Хмельницького" [2, с.22].

Ці та інші знаки величі слов'янсько-православної взагалі та української цивілізації зокрема розглядаються публіцистом як підстава для нового підйому національного духу, який, однак, неможливий з тієї стартової позиції, яку посідає Україна в умовах сучасного її розвитку. Як мислитель-культуролог П.Загребельний вбачає проблему у відчутті національної культури: "Нинішні пігмеї нахабно й безкарно риють кротовиська біля підніжжя національного генія" [2, с.23]. Натомість бездумну інтеграцію в Європу він розцінює як небезпечний і

шкідливий шлях, що пов'язаний перш за все з оцінкою модерних поглядів на свою історію таких країн, як Польща. П. Загребельний вважає лицемірством положення, коли "сьогодні Білорусь, Україна і, до речі, Молдова, <...> хочуть увійти в лоно Європи не інакше як під егідою Польщі й практично під її керівництвом" [2, с.25]. Це при тому, що в Польщі бурхливо обговорюються ідеї держави "від можа до можа", тобто повернення Польщі до кордонів, які включали й Україну як "діамант корони". Прикривається це прагнення пропозицією "ввести в сферу культурних і політичних впливів Польщі Україну й Білорусь, щоб вони "піднялися з дна історії" [2, с.25-26]. Тобто, переформулювавши, Україна перш за все рухається не в Європу, а в Польщу, а це обурює її. Загребельного з огляду на історію пакування на українських теренах Речі Посполитої й переслідування православ'я як схизми, що, власне, й викликало Хмельниччину.

Незважаючи на певні риси панславізму, як бачимо, він до того ж сповідує погляди православної єдності, а покатоличена Польща в цих умовах виглядає як найбільш активний провідник католицького впливу на Україну. Тому-то й приділяється скільки уваги саме поглядам польських націоналістів, що, як і російські ідеологи державництва, розглядають Україну як "сферу інтересів" своєї країни. Вихід з такої ситуації публіцист вбачає в активному збереженні східної християнської цивілізації, однієї з опор якої і є Україна: "Україна не тільки входить у сферу східної християнської цивілізації - вона є одним з її творців" [2, с.28]. Відмова від цієї засадничої орієнтації України на православ'я, як вважає П. Загребельний, може вилитися в національно-культурну катастрофу, аналогічну тим часам, коли "сусловці хотіли злити всі нації й усі мови" [2, с.28].

Не відчуваючи ніякого пієтету до режиму Л. Кучми, П. Загребельний водночас передбачає і наслідки курсу на повне злиття з євроатлантичними структурами, який декларував на час проголошення доповіді письменника опозиційний тоді політик В. Ющенко. Публіцист трактує заклики до євроатлантичної інтеграції як шлях до розмежування України на кілька напівворожих один до одного таборів, результатом якого може бути протистояння регіональних еліт.

Рятівною, на думку П. Загребельного, є консолідація національних еліт на грунті розбудови сильної й цивілізаційно визначеної держави, екзистенція якої міцно пов'язана з православною ідеологією. А відтак, виникають підстави дня критики, до якої вдається В. Науменко, який не бажає бачити в позиції П. Загребельного ідеї національної самості, а всіляко зближує їх з позицією "п'ятої колони", прибічників російської мови як державної та Московського патріархату. Це показує, що поміркована, заснована на позаблоковому статусі України і на багатовекторності в стосунках зі світовими лідерами позиція, яку, серед інших, відстоює автор "Українського шляху", виглядає дуже вразливою: до неї не пристають ні орієнтовані на ідеї Євразійського союзу ідеологи, ні ті, кого П. Загребельний називає "інтеграторами". Для останніх шлях до національної самості пролягає виключно на шляху до більш-менш повного розчинення України в Європі та в НАТО за певного ігнорування позиції Росії, проти якої, власне, і проводиться агітація за євроінтеграцію. П. Загребельний же бачить однакову небезпеку як у курсі на злиття з Росією, так і з західноєвропейською католицькою цивілізацією. Він ратує за особливий шлях, курс на побудову сильної самостійної

держави, яка навіть в наддержавних структурах, якою є в тому числі й ЄС, залишається носієм максимального суверенітету, а не маріонеткою чи державою-сателітом більш сильних політичних гравців.

З огляду на це, Загребельний є прихильником сильної самодостатньої держави, що зберігає весь спектр власної культурної самобутності, не відмовляючись водночас і від засвоєння багатств світової культури. Зовсім недаремно письменник з такою повагою говорить про китайську модель, засновану на максимальному збереженні власних цивілізаційних вимірів, але за умов стрімкого економічного зростання. Тому-то так багато й говорить публіцист про наявні культурні й економічні ресурси України: їх П. Загребельний пропонує спрямувати на побудову справжньої сучасної держави, яка не потребує протекції з боку аніяких ідеологів керування цією країною, як згадувані вище польські націоналісти чи російські державники.

На особливу увагу заслуговує полемічна гострота висловлювань автора „Думок на розхрист" про нашу славну, але частіше трагічну історію, про національну славу і сором, про долю православної віри книга П.Загребельного «Думки нарозхрист», у якій передаються переживання автора. Письменник наголошує, що «долю народів творять не самі лиш економічні умови життя, а й мисль, ідея, духовність. Дух багатоликий, як Прометей. Є дух поступу, свободи, гуманізму, і є дух обскурантизму, ворожості до людини, зненависті до свободи й краси»[3, с.165]. Загребельний цілком вмотивовано замислюється над роллю генія в історії розвитку української державності. Цю особливу роль він відводить Тарасу Шевченку, зокрема вказуючи: «Шевченко в історії свого народу був інтелігентом, більшим за Ярослава Мудрого, Хмельницького й Сковороду. Два царі доклали немало зусиль для знищення цього великого генія, хотіли повернути його в первісний стан, у невідомість і темряву, бо, мовляв;, тільки неграмотні володіють «охранним духом» і справді епічною мовою, перевчені ж захоплюються газетними теоріями і збиваються з путі істинної» [3, с. 167]. П. Загребельний, як багато інших публіцистів ХХ століття, звертаючись до феномена Т.Шевченка, наголошує на його винятковому призначенні, яке він сам собі окреслив - стати словом на захист рідного народу:

Я на сторожі коло їх
Поставлю слово!

Письменник, осмислюючи проблеми українського націєтворення, зокрема зазначає, що одним із націєтворчих чинників є мова, яку можна розглядати основним оберегом нації. І в цьому сенсі роль Т.Шевченка, на думку Загребельного, непересічна: «Шевченко безсмертний завдяки українській мові, українська мова безсмертна завдяки Шевченку» [3, с.67].

Отже, П. Загребельний-публіцист акцентує думку про те, що Україні непотрібно входити в жодні альянси, відмовляючись (навіть частково) від національного суверенітету чи культурної самобутності. Поділяючи позиції панславізму та теорію про існування кількох базових для людства цивілізацій, П. Загребельний виступає за особливий шлях України, за побудову сильної самодостатньої держави на основі усвідомлення нею своєї історії, суспільного досвіду геніальних постатей та ролі, відведеній у світовій цивілізації

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Загребельний П. Україна крізь віки // Урок української. - 2001. - № 5. - С. 2-4.
2.Загребельний П. Український шлях. - К.: КМ Академія, 2004. - 30 с.
3.Науменко В. Не uex eremo” - “ex officio”. Кілька думок з приводу “Думок нарозхрист” Павла Загребельного // Березіль. - 1999. - № 7-8. - С. 163-168.
4.Слабошпицький М. Три варіації на тему Павла Загребельного // Дивослово. - 2002. - № 10. - С. 7-12.

Розділ 2. РОМАНИ "ПРО ЖІНКУ, ЯКУ ЛЮБИЛИ"

А.В. Тараненко (м. Дніпропетровськ)

П.А. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ І ФЕМІНІЗМ

У статті, застосовуючи гендерний підхід, зроблено спробу розв'язати проблему: П.Загребельний і фемінізм. Авторка зосереджує увагу на аналізі особливостей гендерного світу в романах "Юлія, або Запрошення до самовбивства" та "Попіл снів", показує прагнення письменника зламати стереотипи мислення читача, змальовуючи жінку як сильну особистість.

Ключові слова; фемінізм, гендерний підхід, гендерний світ, гендерні ролі, гендерні стереотипи, жінка, чоловік.

In this article, applying a gender perspective, an attempt to solve the problem: Zagrebelny and feminism. The author focuses on the analysis of gender characteristics of the world in the novel "Julia, or an invitation to suicide" and "Ashes of dreams" shows the writer's desire to break the stereotypes of thinking reader, describing the woman as a strong personality

Key words: feminism, gender approach, gender world, gender roles, gender stereotypes, woman, man.

Останнім часом окремі літературознавці висловили думку про П.Загребельного як про першого фемініста в українській літературі другої половини XX століття [7]. Очевидно, причетність прозаїка до феміністичного руху (як відомо, це культурний рух за визнання прав жінок нарівні з чоловіками) визначалась тим, що П.Загребельний у своїй творчості постійно звертається до змалювання долі жінки ("Євпраксія", "Роксолана", "Гола душа, або Сповідь перед диктофоном", "Юлія, або Запрошення до самовбивства"), подає психологічно переконливі характеристики їхніх дій, вчинків. Однак це питання нам видається спірним і, можливо, немає потреби робити такі категоричні висновки. У своїй статті ми спробуємо проаналізувати твори автора, застосовуючи гендерний підхід, щоб з'ясувати окреслену проблему: Павло Загребельний і фемінізм.

Гендерний підхід виявляє: асиметрію суспільства (наявність ціннісних стереотипів, установок, згідно з якими чоловіче є домінантним: чоловік пізнає світ і творить його, тоді як жінка - це емоції, інтуїція): гендерні ролі (передбачення поведінки чоловіка й жінки у суспільстві); гендерні стереотипи - закріплюють гендерні ролі, які функціонують у суспільній свідомості як заздалегідь сформовані уявлення про моделі поведінки та риси характеру чоловіка та жінки.

Споконвіку чоловіки вважаються сильними, а жінки - слабкими. Саме такий розподіл знаходить відображення в різних видах мистецтва, зокрема в літературі.

© Тараненко А.В.,2010

Та наприкінці XIX століття такий традиційний погляд зазнає значних змін, спочатку в Європі, а потім і в Україні.

Негативний вгатив традиційного розподілу чоловічих та жіночих ролей проявляється на різних рівнях: по-перше, індивідуальний, адже відбувається обмеження розвитку особистості, жінка мусить вибирати між кар'єрою та родиною; по-друге - міжособистісні стосунки - нездорові стосунки між чоловіком і жінкою, що іноді призводять до різноманітних психічних захворювань; по-третє - соціально-статевий - обмежене залучення жінок до науки, політики, економіки, що пригнічує їхні потенційні можливості.

До зображення нетрадиційного розподілу гендерних ролей першими звернулися Леся Українка („Остання пісня Марії Стюарт", „Сафо", „Мати-невільниця", „Грішниця", „Товаришці на спомин" та ін.), Ольга Кобилянська („Людина", „Царівна') та Іван Франко („Сойчине крило", „Зів'яле листя").

У своїй багатогранній творчості П. Загребельний наголошує на несправедливому ставленні до жінки впродовж віків, і тому неможливо розглядати його твори поза контекстом фемінізму і тендерних досліджень. Фемінізм письменника слід розглядати як певну модель поведінки, зумовлену його світоглядом.

Найяскравішими жіночими образами в прозі П. Загребельного справедливо вважають такі: жінка-вічнісгь - Юлія ("Юлія..."), Оксана ("Тисячолітній Миколай") - збірний жіночий образ; жінка-мати - Роксолана ("Роксолана"); жінка-політик ("Євпраксія"); бізнес жінка - Євдокія ("Брухт") - нещаслива, самотня, багата; професійно реалізована жінка - головний образ журналістки Анастасії із "Розгону"; жінка-кар'єристка- Клеотатра Січкар ("Гола душа"), Алевтина ("Попіл снів"); жінка-злочинець - Аліна Будяк, Ангеліна Богораз ("Ангельська гшогь"); жінка вдова Тетяна Сміяниха ("Тисячолітній Миколай") [10].

Типи чоловіків автор моделює, компонуючи в характері персонажа домінантні риси традиційних історичних типів українського народу (козаків, гайдамаків). Це - патріот-науковець Микола Сміян, чоловік "системи" - Марко Сміян, Сирота, яскраві тини тоталітарної доби - паталашки, ляпки, щириці ("Тисячолітній Миколай"), "завойовник" - Роман Шульга ("Юлія..."), "мужчини-штаноносці" - Нуль, Фень ("Брухт"), "ґвалтівники" ("Гола душа", "Юлія...") та ін.

Як засвідчує проза письменника, суспільне життя для митця є абсурдним, він бачить різноманітні схеми, моделі поведінки, що повторюються через певний проміжок часу. Наскрізним є мотив ініціації жінки, допущення її до чоловічого світу.

Н.Д. Санакоєва правомірно стверджує, що дуже активні у свідомості автора та його героїв патріархальні погляди на тендерні ролі чоловіків і жінок ("Первоміст"), зокрема на проблему тендерної професійної реалізації в мистецтві ("Диво"). Митець в основу концепції жіночої особистості поклав почуття провини, яке: ; головні героїні переживали з-різних причин ("Роксолана", "Євпраксія"), Новаторський підхід автора-чоловіка полягає в показі несправедливості традиційного патріархального ставлення до жінок ("Я, Богдан", "Тисячолітній Миколай", "Юлія, або Запрошення до самовбивства"). Українська чоловіча ментальність представлена в образах автора (ліричних відступах, роздумах,

дискурсивній манері оповіді) та головного героя (вчинках, мотивах, психології) [10].

Аналіз особливостей тендерного світу в романі "Юлія, або Запрошення до самовбивства" дає підстави стверджувати, що П.Загребельний порушує вічну тему любові та пов'язаних із нею життя і смерті. Автор художньо розгортає картини життя, українських жінок, їхні непрості стосунки і взаємозв'язки з чоловіком (головним героєм). Тендерна проблематика, що реалізується через усвідомлення таких взаємин, їхня традиційність та новизна, є провідними в романі.

У центрі подій роману - головний герой Шульга і п'ятеро жінок, які супроводжують його на життєвому шляху. Автор композиційно виокремлює долю кожної із героїнь в окремому розділі ("Азія", "Європа", "Борисфен", "Ітіль", "Візантія"). Останні (розділи) є своєрідним замкненим колом, у якому наявні зачин, кульмінація і трагічна розв'язка стосунків героїв, пов'язана із загибеллю жінок. Через роздуми головного героя Романа Шульги прозаїк розкриває свою концепцію особливостей чоловічої і жіночої психології. Він подає здебільшого життєписи героїв-чоловіків середніх літ через авторську розповідь, діалоги, монологи, характеристики інших персонажів або наділяє останніх здатністю філософськи мислити, коли вони позбуваються абсолютної ілюзорності, зрікаються будь-яких претензій на свою вищість, намагаються осмислити й переоцінити свої стосунки з жінками.

Ми поділяємо думку О Логвиненко про те, що "автор робить рішучий прорив у сферу жіночого духу, високо возносячи образ жінки ("вище за Бога"), схиляючись перед її незбагненною досконалістю... Усім своїм багатошаровим змістом роман "Юлія...''філософськи підтверджує, що найбільш глобальні межі людини - це межі її статі (чоловічої і жіночої)" [8, 6].

Дійсно, уперше малюючи образ жінки-Бога, жінки-володарки світу, романіст спробував зламати стереотипи мислення читача, адже раніше перед ним поставала або жінка-матір, або жінка-трудівниця, або ділова жінка. Концепція тендерної тематики в романі своєрідна, бо для П.Загребельного визначальним є постійне прагнення інтерпретувати проблему по-своєму, по-чоловічому, ніби підвести певний підсумок знань про життя.

У "Попелі снів" П. Загребельний порушив порядок, помінявши ролями жінку і чоловіка, зробивши владною структурою саме героїню - Алевтину, яка виробляє жорстоку зброю у спеціально обладнаному бункері - інституті, випробовуючи її на чоловікові, портрет й історія 28-річного життя якого претендують на місце в іконостасі.. Недарма вже на перших сторінках особлива увага приділяється відтворенню зовнішності Василя Чуйка, що увиразнює набір чоловічих рис і спектр властивостей сильної статі: "А який же красивий був Василь! Різьблений ніс, різьблені губи, сині очі під чорними бровами, кругла міцна голова, мовби виліплена для бронзового пам'ятника, круті плечі, замашна постать. Всі Чуйки в їхньому селі були красиві, і на їхній куток завжди ласо позирали і женихи, і невісти з усіх інших кутків Лихівки" [4, 12].

Поглядом на жінку очима автора (чоловіка) окреслюється, з одного боку, традиційна усталеність її місця в суспільстві, а з іншого - акцентуються деформаційні процеси, що позначилися на долі героїні й на рішучих змінах у її

фемінному призначенні. Ще не сприймаючи розходження між візуальним боком справи - життя зіштовхнуло Чуйка у випробувальній ситуації з привабливою жінкою, у якій він аж ніяк не підозрює не тільки вищого за званням військовослужбовця, але й начальника комбінату, де проводяться досліди на живих людях з метою їх скалічення і пристосування до брудних воєнних цілей, а саме виготовлення новітньої зброї, і внутрішнім станом речей, Василь глибоко помиляється, коли бачить лише один бік: “Коли припустити, що всі начальники ідіоти, то начальник цього госпіталю - найбільший ідіот. І як же, мабуть, мучиться з ним тут доктор Аля!” [4, 12]. Тому герой не може й подумати, що доктор Аля не просто лікар, а начальник госпіталю. І навіть тоді, коли його визволителі переконували в тому, що ця жінка - небезпечна, що вона не лікує, а робить, навпаки, людей невиліковно хворими, Чуйко залишається вірним своїм переконанням. Він упевнений, що чарівна жінка не може бути при владі, тобто керувати, а тому й піклується він не про себе, а про неї.

П.А. Загребельний не тільки випробовує характери чоловіка та жінки, які діють у не властивих для себе ролях, а й розвіює усталений стереотип жінки - дружини, матері, берегині сімейного вогнища.

У постаті Алевтини прозаїк поєднує два протилежні типи в одному, накреслює модель, що суперечить традиційному жіночому образу. Адже, як підкреслювала С.Павличко, “жінка в українській літературі завжди була представлена з погляду чоловіка. Її позитивні риси були такими, як подобалося чоловікові, вона була його додатком, насолодою його бажань, втіленням його мрій або в інших випадках - об’єктом його агресії, ненависті, особою, винною в його невдачах і комплексах, але не людиною самодостатньою, наповненою власним змістом” [9,174].

Прагнучи пізнати жінку і гідно її відтворити в літературі, П.Загребельний сповідує таку ідею: “...чоловіча пристрасть до жінок сліпа, а жіноча - зряча, сказати б, командна. Чоловікам тільки здається, що вони командують світом, Насправді командують ними самими. Жінка вище держави, вище всіх релігій і коли вона й не вище Бога (бо це неможливо), то принаймні сприймається чоловічою половиною людства в її екстатичні миті як його тілесне втілення. Від найвищих екстазів любові до ляку і навіть ненависті - один крок. Перефразовуючи великого філософа, можна б сказати, що для чоловіка жінка не тільки солодка спокуса і безодня, але й лев, який прагне його проковтнути. Щасливий той, кому вдалося, як біблійному Самсонові, приборкати, здолати цього лева та знайти в жорстокому ніжність, в гіркому - солодке, в лютості – милість, в отруті - їжу, в буйстві - смак, у смерті - життя, в ганебному - славу” [11, 67].Один із варіантів утілення цієї ідеї постає в “Попелі снів”, а прозорість авторських висновків про сутність щербатої цивілізації випливає зі складної боротьби жіночих змагань за уявні й вічні цінності.

У романі “Роксолана” П.Загребельний показує мусульманський світ, де жінка панує тільки в темряві, де статус (коханої чи бажаної) жінки мав велике значення і був чітко зафіксований у свідомості. Головна героїня постає як сильна особистість, однак і чоловік її - султан Сулейман Великий, за влучним висловом Ю.Кочубея, “зовсім не був тюхтієм” [7]. Отже, бачимо конфлікт між сильним чоловіком і сильною жінкою. Потрапивши до гарему, Роксолана розмірковує: '‘Тільки небагатьом судилося поламати й потрощити навіть темниці, стати над усім і усіма,

виказати велич духу і полинути в безмежні свободи. Це великі люди. Але жінка нездатна на це. Настя [Роксолана] не чула про таких жінок. Святі великомучениці? Вони були жертвами, а вона жертвою бути не хотіла. Хоч і без надії на визволення, а треба жити" [5, 69]. Сміх і зухвала безжурність - зброя Роксолани проти спроб оточуючих мати вплив на її душу, „...ніби цій шістнадцятилітній дівчині вже давно відкрилася мудрість людської неприступності, завдяки якій кожен може жити на світі, зберігаючи власну особистість. Ми існуємо лише доти, поки ми, з'єднуючись невпинно з усім, що нас оточує, водночас відокремлені від цього оболонкою свого тіла і неповторного духу" [5, 132].

Головну героїню автор змальовує як сильну особистість, яка впродовж усього життя намагалася довести тим, хто її оточував, свою потрібність, прагнула зрівнятися своїми правами з чоловіками, зуміла зберегти свою неповторність, не зламалась, захотіла досягти недосяжних вершин влади, про які багато хто мріяв, але досягти змогла саме вона.

Трагічними були стосунки Роксолани і султана Сулеймана. Прозаїк загострює увагу на тендерній різниці у сприйманні ними один одного. Роксолана - сильна особистість, і султан „мимоволі вимушений був визнати існування поряд з собою ще когось. Перше бажання було: усунути, знищити... Тепер уже не був єдиний і самотній на цьому світі, де все мало слугувати .лиш вдоволенню його примх, бажань і надій. Була ще людина - це приголомшило, здивувало, роздратувало, а тоді настала якась розслабленість і навіть розчуленість, так ніби віднині він теж належав не до захмарних небожителів, а до звичайних людей" [5, 360]. Спільним для них був той стереотип, що за жінками закріплювалися лише домашні справи, а керівництво залишали за чоловіками. Сулеймана автор наділяє рисами сентиментальності, жорстокості, забобонності. Його душу роз'їдають цинізм, гординя і холод самотності. Можна погодитися з В.Фащенком, який акцентував, що жорстокість уживалася в Сулейманові разом з освіченістю і потягом до краси, підсвідомим, темним, болісним від нерозгаданості, бо він „з трудом проривався через засвоєні змалку стереотипи почуттів" [12, 167]. Навіть влада, якою» володів, не здатна була побороти розтривоженість його втомленої душі. Сулейман ніколи не мав поряд людини, з якою міг би поділитися своїми переживаннями і яка б дала пораду, підтримала. Такою людиною для нього стала Роксолана, хоча прозаїк поступово зводить нанівець усі її досягнення., а перемоги згодом обертаються на трагічні поразки. Як особистість, вона постійно обмежена рамками життя країни, де жінці заборонено бути вищою за чоловіка розумом та силою духу, не має можливості реалізувати свої схильності до якогось виду діяльності.

Отже, образ жінки в багатьох творах П.А.Загребельного виходить на перший план, а фактором, що спонукав митця звернутися до жіночої долі, було бажання збагнути її поведінку, почуття, інтелект, психологію, мотивацію вчинків, прагнення розібратися у причинах постійного болю, який відчуває жінка. Художньо осмислюючи явища буття й пізнаючи людську особистість, прозаїк вибудовував образ свого героя (чоловіка), наділяв його як позитивними (власне чоловічими) рисами - мужністю, твердістю характеру, впертістю, розумом, так і негативними (жіночими, фемінними) - поступливістю, сором'язливістю, фізичною слабкістю. Чоловік у творах П.Загребельного або при владі, або прагне до неї, щоб показати

свою першість і ствердити зверхність, силу, міць над світом, тобто над жінкою. Митець ніколи не забував про жінку, тому у своїй прозі перевіряв, випробовував сутність чоловіка не багатством, славою чи владою, а ставленням до жінки.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гендер і культура: зб.ст. / Уиоряд.: В.Агєєва, С.Оксамитна. - К. : Факт, 2001. – 224 с.
2. Дончик В.І. Істина-особистість: Проза П.Загребельного: Літ.-крит. нарис. - К.: Рад. письменник, 1994. - 248 с,
3. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. - К.: Факт, 1999.- 340 с.
4. Загребельний П.А. Попіл снів. - К.: Укр. письменник, 1995. - 159 с.
5. Загребельний П.А. Роксолана: Роман. - К.: Рад. письменник, 1980. - 574 с.
6. Загребельний П.А. Юлія, або Запрошення до самовбивства. - Харків: Фоліо, 2001. - 352 с.
7.Кочубей Ю. Доля, Образ, Символ: Роксолана в літературах Європи // Слово і час. - 2001. - №8. - С.45-52.
8. Логвиненко О. Розмова тіней, або Куди веде читача клубок хитросплетінь сьогочасної української прози? // Літ. Україна. - 2000. - 24 лютого. - С. 6.
9. Павличко С. Фемінізм. - К.: Основи, 2002. - 322 с.
10. Санакоева Н. “Жінка - найвище диво на землі...” (Концепція чоловічого і жіночого начал у романі П.Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства”) // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. - Запоріжжя: ЗДУ, 2003. - № 1. - С. 164 - 170.
11. Таємниця Євразії, або Жінка і Чоловік з погляду вічності: Розмова з українським письменником П.А.Загребельним. Записала Л.Тарнашинська // Березіль. - 2000. - №7-8. - С.165-173.
12. Фащенко В.В. Павло Загребельний: Нарис творчості. - К.: Дніпро, 1984. - 206 с.

Ю.С. Скрипник, О.В. Шаф (м. Дніпропетровськ)

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЄВПРАКСІЯ”

У статті робиться спроба інтерпретації проблематики роману Павла Загребельного “Євпраксія” в аспекті визначення характеру співвідношення маскулінної та фемінної сфер у творі, виявлення напрямку та глибини переосмислення в ньому традиційних для патріархального суспільства гендерних ролей.

Ключові слова: гендерна проблематика, маскулінна та фемінна сфери, мотив насильства.

An attempt of interpretation of problems of the novel “Evpraksiya” by P. Zagrebelnyj in the aspect of determining of the character of correlation of masculine and feminine spheres in the literary work with the aim of exposure of direction and depth of reundrstanding of traditional gender roles for patriarchal society and, as a result, realizing of specificity of author’s literary thinking is made in the article.

Key words: gender problems; masculine and feminine spheres, motyv of violence.

Розвиток феміністичних студій в Україні, що помітно активізувався ще в останні десятиліття XX століття (у зв’язку з літературно-критичною діяльністю таких відомих теоретиків, як С. Павличко, Н. Зборовська, Т. Гундорова, В. Агеєва, Л. Тарнашинська, Л. Таран), зумовив перепрочитання творів вітчизняної літератури для переосмислення ролі, становища жінки в суспільстві, особливостей відтворення жіночого автентичного досвіду, утвердження ідеї її унікальності, рівноправності, або навіть вищості щодо чоловіка [2, с.545]. Особлива увага при розгляді прозового твору з позицій феміністичної методології приділяється специфіці зображення жіночих образів, відтворення зв’язків жіночого та чоловічого світу, зіставленню маскулінних та феміняих світоглядних засад.

Проблема стосунків між чоловіком і жінкою є однією з головних у творчості Павла Загребельного, зокрема в його історичних романах (“Роксолана”, “Євпраксія”), а також у прозі останніх років XX століття (“Гола душа”, “Брухт”, “Юлія, або запрошення до самогубства”). Центральне місце жіночих образів в художній структурі романів Павла Загребельного, зображення в них сильної жіночої особистості, яка в моральному плані є вищою за чоловіка, її боротьби за свої права, гідне місце в суспільстві зумовило появу ген дер них досліджень його прозового доробку. Так, Р. Ляшенко в статті “Міф про Загребельного-фемініста: спроба аналізу ” вказує на осмисленім в його романі “Роксолана” “триєдиної проблеми - Роксолана як Жінка, Мати, Особистість в єдиному аспекті - жінка і влада”. Заперечуючи думку Ю. Кочубея про феміністичні переконання Загребельного [4], дослідниця наголошує на типово патріархальному способі вирішення вказаної проблеми в його романі - засудження політичної діяльності жінки, яка руйнує її душу і долю [5, с.82]. Л. Бур’ян у статті

© Скрипник Ю.С., Шаф О.В.,2010

“Повість Павла Загребельного “Попіл снів”: дисонанси маскулінного і фемімного начал у постколокіальному суспільстві” розглядає опозицію “сильна жінка - слабкий чоловік” у творі, осмислену автором як наслідок деструктивних процесів у суспільстві [1, с.88]. Л.Яшина досліджує тендерну проблематику в романі “Юлія” П. Загребельного, сфокусовану навколо непростих стосунків жінки і чоловіка в сучасному світі [6]. Широкий тематичний спектр феміністичних студій творів прозаїка свідчить про актуальність і новизну такого методологічного підходу до осмислення його доробку, що дозволяє відкрити в ньому нові змістові пласти. Розгляд специфіки творення образу головної героїні в романі “Євпраксія” П.Загребельного спрямований на виявлення в тексті як патріархальних стереотипів, так і переосмислення тендерних ролей, що дозволить глибше осягнути авторську позицію і творчий задум.

У романі “Євпраксія” П. Загребельного центральним є образ молодої руської княжни, яка, будучи видана заміж ще дитиною, занадто рано відчула на собі усю гіркоту дорослого життя. Образ Євпраксії в романі розкривається в історичному та в психологічному планах, останній з яких є домінуючим: внутрішній світ героїні оприявнюється через її думки, мрії, сни, вчинки, реакцію на них інших персонажів, авторські характеристики тощо.

Проблематика роману “Євпраксія” спрямована на розв’язання зовнішніх (міждержавні зв’язки) та внутрішніх (душевні колізії головних героїв) конфліктів. Останні вмотивовуються у творі невідповідністю світоглядних позицій Євпраксії реальності, яка її оточує в чужому західноєвропейському світі. Душевні переживання княжни, прагнення віднайти себе у ворожому середовищі розкриваються через її внутрішній монолог: “Сама не належала собі. Чия? Нічия. Та чи й буде вже чиясь?” [3, с.62]. Жінка в патріархальному суспільстві не може бути “нічиєю”, проте Євпраксія намагається стати незалежною внутрішньо - тільки це допоможе їй піднятися над чоловічим світом, сповненим жорстокості і насильства. У характері героїні роману автор намагається поєднати діаметрально протилежні риси: ніжність і силу, наївність і стійкість духу, створюючи цілком реалістичний непересічний жіночий образ. Княжна, опинившись під владою нелюбого чоловіка, не збирається коритися йому. У відповідь на погрозу імператора Генріха IV відправити руських воєвод назад до Київської Русі, Євпраксія спокійно відповідає: “Я боротимусь за своє право” [3, с.123]. Ці слова героїні роману є ключовими при окресленні стосунків між нею та імператором.

Відхід письменника від зображення типового (для патріархальної культури) жіночого характеру, якому властиві покора і моральна залежність від чоловіка, всепрощення і прагнення відданого служіння йому, зумовлене передусім переосмисленням ним традиційних тендерних ролей, запереченням уявлень про меншовартісність, другорядність жінки порівняно із чоловіком.

Павло Загребельний у романі “Євпраксія” звертається до осмислення теми насильства чоловіка над жінкою, що виявляється в зображенні моральних знущань над нею та сцен примусового кохання. Краса руської княжни притягує представників протилежної статі (саксонського лицаря Рудигера, маркграфа Генріха, імператора), які прагнуть підкориш її, володіти нею, застосовуючи при ньому фізичну силу. Фізичній та моральній нарузі піддана в романі не лише

княжна, інші жінки - Адельгейда, годувальниця Євпраксії Журина, дівчата, зведені імператором та Заубушем, - також зображені як жертви чоловічої агресії, жорстокості, несправедливості, аморальності. Жінка в романі Загребельного постає як об'єкт використання - і не лише фізичного - чоловіка. Так, ґвалтування Журини Заубушем у стінах святилища стали приводом для протесту імператора проти запровадження на території Саксонії християнської віри.

Мотив насильства є наскрізним у романі "Євпраксія". Фізичні страждання головної героїні підсилюються гнітючим впливом па її психіку навколишньої дійсності та нещирості, недоброзичливості оточуючих. "Патріархальність" європейської аристократії з її тотальною зневагою до жінки, материнства, кохання і святості шлюбу (що яскраво виявляється, зокрема, у сцені розбійницького набігу маркграфа Генріха на одне зі слов'янських племен) пригнічують молоду княжну, позбавляють її стимулу життя. Слід зауважити, що на батьківщині Євпраксії також діють патріархальні закони, але з іншим - "демократичним", "гуманним" ставленням до жінки. За характером ставлення до жіноцтва можна протиставити давньоруську та європейську культури як справді цивілізовану і варварську.

Про недосконаліть, культурну відсталість європейського світу (що контрастує в романі із здобутками руської, тобто української, культури) свідчить і те, що навіть статус імператриці не дає Євпраксії права на свободу пересування, дії, слова. Але потяг до внутрішньої свободи, воля дівчини залишаються незламними: "Ліпше вмерти, - говорить Євпраксія, - але зостатися вільною, незалежною, чистою, вернути свою душу богові, природі, первісним світам такою ж чистою, як отримала її при народженні, не принизитися ні в чому, не дозволяти заплямувати себе брудом " [3, с. 135], У цих словах героїні, як і в її увазі до краси рідних та чужих їй пейзажів, співвіднесенні з ними власного настрою відчувається зв'язок її внутрішнього світу із світом природи, що зумовлено яскраво вираженою її жіночістю. На близькість образу Євпраксії до світу природи, що уособлює в романі сферу духовного, вказує також її нескорима віра в "чеберяйчиків" - фантастичних маленьких істот, яких може бачиш лише той, хто чистий душею.

Динамічний характер Євпраксії протиставляється Генріховій "закам'янілості" та статичності. Опозиція чоловічого та жіночого начал розглядається феміністичною критикою як статика та динаміка відповідно. Контраст між образами Генріха та Євпраксії є наскрізним. Євпраксія в романі зображена як хранителька життя. Її образ ототожнюється з чистотою, чуттєвістю, духовністю. Образ Генріха, навпаки, - є епіцентром руйнації: "Світ тому й великий, що зберігає кожну свою піщинку. Вам цього не збагнути, - говорить Євпраксія Генріхові, - бо ви руйнуєте більше, ніж зберігаєте " [3, с. 154]. Асоціативно образ руської княжни порівнюється із собором: "У собор входять многі, але не належить він жодному. Бо те, що видається власністю всіх, не може й нікому належати " [3, с. 132]. Вітальність княжни в тому, що вона переймається долями інших людей і вірить, що має силу допомогти нужденним. Для Генріха ж світ почуттів чужий. Він захоплений жагою до влади: "Віддав боротьбі за владу все своє життя, не мав більше нічого, був, власне, й не самим собою, а мовби живим втіленням влади..." [3, с.81].

З огляду на різке розмежування цінностей, світовідчуттів Євпраксії та Генріха, у просторі роману доречно виділити дві сфери: маскулінну та фемінну. Вони протиставлені, але при цьому тісно пов'язані одна з одною. Специфіка кореляції маскулінної та фемінної сфер оприявнюється в таких словах: “Вона стане імператрицею і відбере в Генріха якусь там долю германської грубості, передавши йому навзамін руську лагідність” [3, с.98]. Отже, фемінний простір, хоча й наділений у романі Загребельного моральністю й чистотою, все ж не може існувати окремо від чоловічого, що зумовлено законами життя.

Маскулінний світ, уособлений в аналізованому тексті в образі імператора Генріха, - аморальний і жорстокий, але він може еволюціонувати під впливом фемінного (Євпраксії). Так, одружившись із княжною, Генріх готовий чекати шлюбної ночі стільки, скільки потрібно, хоча це і важко для чоловіка, який звик отримувати все й одразу: “Сам не знав, що його стримує. Далекий від ніжності, чужий жалощам, несподівано відкрив у собі терплячість, уміння чекати” [3, с. 135]. Євпраксія змінює світ імператора: непомітно для себе він, окрім державної влади, починає цікавитися княжною, перейматися її проблемами (не без власних корисливих розрахунків), прагнути звичайного людського спілкування. Тобто, з розвитком сюжету Євпраксія для Генріха постає не лише як об'єкт бажання, адже він починає підкорятися її волі, а й набуває невластивих для себе рис Фемінний вплив на імператора як нейтралізація маскулінної сфери, що відбувався в напрямку гармонізації стосунків чоловіка і жінки і міг би привести до щасливого розв’язання конфлікту статей у романі, швидко закінчується (що видається, на перший погляд, недостатньо психологічно вмотивованим і скидається на штучний сюжетний хід дня повернення до первинної маскулінної позиції). Генріх, який з цинізмом закидає Євпраксії приховування нею свого низького походження, сам не усвідомлює ступінь приниження й образи людської та передусім жіночої гідності дівчини, чим фактично знищує її теплі почуття до себе. Генріхова байдужість до світу чуттєвості відштовхує княжну, викликає у неї відчуття відрази.

У зображенні руйнації стосунків молодого подружжя в романі виявилась велика майстерність Загребельного психолога, хоча мотивація тих чи інших психологічних метаморфоз його героїв часто опущена. Показово, що цілковиту провину за крах шлюбу і, відповідно, щастя Євпраксії (пошук якого є лейтмотивом у розгортанні її історії) у романі Загребельного покладено на чоловіка, а жінка ж натомість наділяється виключно позитивними якостями. Тут, на наш погляд, наявна ідеалізація жіночого образу, властива багатьом чоловікам-митцям, що постає одним з варіантів вирішення тендерних дилем.

Поряд з опозицією “чоловіче – жіноче”, у романі Загребельного актуалізується питання зв’язку жінки і влади (що набуло осмислення і в романі “Роксолана”). У романі “Євпраксія” дилема “жінка - влада” вирішена своєрідно: Євпраксія не прагне захопити державну владу, адже вона, як підкреслено в тексті, має набагато більше: владу над чоловіком: “У ній життя! Що їй до якихось там високих справ? Вона в собі - земля, держава, влада, всесвіт, вічність. Як не розуміють цього чоловіки? 1 які жалюгідні вони в своїх намаганнях виказати свою силу. Прагнучи вивищитися, лише принижуються” [3, с 149]. Євпраксія не може змінити навколишню дійсність, але здатна перевернути світ чоловіка, використавши свою

головну зброю - жіночість, проти якої, як правило, представники протилежної статі безсилі.

Можна твердити, що переосмислення тендерних стереотипів у романі Павла Загребельного "Євпраксія" найбільше виявляється в утвердженні ідеї переваги моральної стійкості, духу жінки над фізичною та державною міццю чоловіка. Імператор Генріх, завоювавши величезну кількість держав, зізнається у власній поразці перед Євпраксією: "Військо можна розбити - жінку ніколи. ..Тепер володів імперією. Жінкою ж заволодіти не міг..." [3, с.121]. Духовна перемога Євпраксії, яка всупереч украй несприятливим обставинам залишилася не тільки людиною, а й жінкою, транспонує її образ у сферу незвичайного і цим провокує його сакралізацію. Євпраксія після довгих років пригнічення воскресає духовно, підноситься над патріархальним світом, де панують прокльони і страждання, ненависть і непорозуміння: "Натовпи вмовкли, дивились на молоду жінку, як на святу, вражені її мужністю, захоплені красою й чистотою, яка потужними струменями била з лиця, з усієї постаті" [3, с.267].

Розгляд роману П.Загребельного "Євпраксія'" у феміністичному аспекті покликаний оприявнити ставлення автора (як представника чоловічої статі) до проблем жіночого буття. Образ головної героїні твору ввібрав у себе риси, притаманні справжній українській жінці. Євпраксія поєднала в собі доброту, чулість і моральну стійкість, слабкість і внутрішню незалежність, переживання болю, приниження і бажання жити. Амбівалентність її образу є досягненням автора в напрямі переосмислення усталених у патріархальному суспільстві стереотипів трактування жінки як матері, хранительки домашнього вогнища з набором потрібних для цього характерологічних рис без врахування її особистісних потреб. Домінантною в романі Загребельного є проблема співіснування чоловіка й жінки в межах патріархальної культури, де остання посідає другорядну роль. Традиційні патріархальні цінності, як-от врода, багатство, суспільний статус - не зробили Євпракеію щасливою, що свідчить про їх непотрібність для жінки.

Сюжет роману "Євпраксія" побудований на опозиції чоловічого та жіночого начал, що протиставлені як духовне та матеріальне, природне та штучне ("закам'яніле"), динамічне та статичне, чуттєве та раціональне. Така поляризація маскулінної та фемінної сфер виявляє однозначність їх морально-естетичної оцінки автором як абсолютно негативної та позитивної. Цей факт також свідчить про відхід Загребельного від традиційних уявлень про тендерне призначення чоловіка бути морально і духовно сильнішим, ніж жінка, і тому посідати провідні позиції у світі, керувати жінкою як слабшою істотою, навіть опікуючись нею. Паралельно з осмисленням таємниці жіночої сутності у творі відбувається пошук законів чоловічого буття, причин протистояння статей. Тому цілком вмотивованим є-прийом зіставлення жіночої та чоловічої реакції на одні й ті ж самі події. Переосмислення гендерного призначення жінки та еволюція її образу від суто функціонального (жінка мати, вірна супутниця, дбайлива господиня) до психологічного зображення в романі "Євпраксія" П. Загребельного спонукає, таким чином, інтерпретувати його в контексті феміністичного дискурсу.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Бурян Л.Л. Повість Павла Загребельного “Попіл снів” : дисонанси маскулінного і фемінного начал у пост колоніальному суспільстві // Актуальні проблеми слов’янської філології. Міжвузівський збірник наукових статей / Редкол. В.О. Соболь (відп. ред) та ін - Вип. 9: “Лінгвістика й літературознавство”. - К : Знання України, 2.004, - С. 87-93.

2.Введение в гендерные исследования. Ч. I: У чебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. - 708с.

3.Загребельний П.Євпраксія: Роман. - К.: Смолоскип,

4.Кочубей Ю. Доля. Образ. Символ: Роксолана в літературах Європи // Слово і Час. - 2001. - №8. - С .45-52.

5.Ляшенко Р.М. Міф про Загребельного-фемініста; спроба аналізу // Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузівський збірник наукових статей / Редкол. В.О. Соболь (відп. ред) та ін. - Вип. 9: “Лінгвістика й літературознавство”. - К : Знання: України. 2004. - С. 81-87.

6.Яшина Л.І. Тендерна проблематика в романі П. Загребельного “Юлія” // Актуальні проблеми слов’янської філології. Міжвузівський збірник наукових статей / Редкол. В.О. Соболь (відп. ред) та ін. - Вип. 9: “Лінгвістика й літературознавство”. - К.: Знання України, 2004. - С.93-100.

К.О. Котенко (м. Дніпропетровськ)

ОБРАЗ ЖІНКИ ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕАЛУ ВІЧНОСТІ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА»

У статті осмислюється характер художнього моделювання, образу жінки як втілення ідеалу вічності у романі Павла Загребельного, вираження і утвердження в ньому її функції у світі, проблема ініціації жінки з точки зору світоглядних позицій XXI століття (на прикладі твору «Юлія, або Запрошення до самовбивства»).

Ключові слова: образ, жінка, ідеал, вічність, модель, архетип.

The given article studies the features of artistic design of a woman's image as an embodiment of an ideal of entemity in the novel by P. Zagrebelny; peculiarities of expression and establishment in the novel of its role in the world. This work also highlights the problem of woman's initiation concerning the out-looks of the 21st century.

Key words: image, woman, ideal, entemity, model, arkhetip.

Вивченню образу жінки в літературі приділено чимало уваги, зокрема, і в українському літературознавстві. Дослідження Н. Зборовської, Н. Білоус, А. Новикова, Г. Кошарської, С. Філоненко, О. Омельчук, Л. Дємської-Будзуляк засвідчують його актуальність в українській літературі. Показовою в ньому аспекті є і творчість Павла Загребельного.

У його творчому доробку останніх років XX - початку XXI століть, наприклад, у романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства», тема взаємин чоловіків і жінок екстрапольована не лише на розкриття своєрідності характерів статі, а й на визначення суспільних співвідносин. На їхньому тлі письменник репрезентує жіночу ментальність, специфіку буття української жінки як в минулому, так і в сучасному світі, послідовно розкриває природу чоловічого та жіночого, утверджуючи сакральне начало в образі жінки (згадаймо «великі» і постаті Роксолани та Євпраксії).

Предметом нашої статті є вивчення особливостей зображення жіночого образу як втілення ідеалу вічності у романі Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства». Актуальність теми зумовлюється назрілою потребою як системного розгляду названого роману, у тому числі й своєрідності авторського моделювання жіночих характерів у ньому, що на сьогоднішній день в українському літературознавстві детально не здійснено. Мета роботи - розглянути специфіку художнього моделювання образу жінки як втілення ідеалу вічності, його концептуальність та функціональність у розвитку сюжету роману Павла Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» та виявленні авторського сприйняття «чоловічого» світу.

У прозі Павла Загребельного до 90-х років XX століття у зображенні жінки

© Котенко К.О., 2010

поєднано ознаки непорочності й сексуальності, вони сильні духом і розумом, здатні жити згідно з своїми принципами («Диво», «Смерть у Києві», «Я, Богдан», «Роксолана», «Євпраксія»). А у творах кінця ХХ - початку ХХІ століть артикулюється всеохопно екзистенція буття жінки, яка, віддаючи чоловікові своє кохання і будучи коханою ним, стає часом його жертвою. Таким чином, прозаїк наголошує на неоднозначності жіночої суті. В одному із інтерв'ю Павло Загребельний зазначив, що найбільше цінує в жінці Євразію, тобто «материк, з яким не може зрівнятися більше ніщо на світі, це наймогутніше природне утворення, поєднання двох континентів - Європи й Азії. Така для мене жінка у всій своїй загадковості, безмежності, хижості й солодкій привабливості» [4, с.171]. Ці якості жінки художньо реалізовано в романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства», де вагомим є і хронотопічний вимір не лише подій, а й жінки в їхньому просторі.

Автор роману «Юлія, або Запрошення до самовбивства» перекидає містки між різними географічними просторами і епохами, підкреслюючи таким чином вічність жінки і любові до неї. Час і простір у ньому олюднені, а точніше, наповнені жіночністю. Топоси часто розрізняються відповідно до жіночого світосприйняття. Жінка - невід'ємна частина будь-якої хронотопічної картини. Тілесні контури жінки є засобом увиразнення авторського бачення тендерних стосунків: «По первах йому здалося, що в тілі Ульріки і в тілі Юлії тільки дикі простори і більше нічого; та незабаром він здивовано виявив, що в цьому вигодуваному на бутербродах, шпинаті й гороховому супі, безпорадно м'якому тілі є щось від стародавніх європейських міст: таємничі закутки, вузькі, як флейта, вулички, непередбачувано ламані лінії, прекрасні заокруглення, несподівані тупики і іще несподіваніші вільні зони, старовинні задумливі церковці - кірхи і пихаті палаци, замшілі мури, озеречка з білими лебедями, храми і тюрми, теплі вогні вікон і затаєність нічних вулиць...» [1, с.206]. Цей опис - приклад своєрідності розкриття іпостасі жінки через просторові ознаки, що засвідчують глибинність її суттєвості. Жінка може бути лагідною, як флейта, несподівано запальною, достоту дражливою, гранично відвертою. Жінка - не лише фізична спокуса, а й континентальна безодня. Зображення жіночого тіла постає паралельно і до часових прикмет: «Ніч була жінка, а жінка була піччю, і хоч десь за Дніпром вже сходило сонце, між ними ще панувала ніч, і Шульга впізнавав її, як упізнавав він жінку в своїх обіймах» [1, с.202]. Ніч символізує магічність, таємність, це час любовного спаду. Магія ночі прекрасна, як магія жіночого тіла вночі. Іноді образ жінки стає прикметою простору і часу, одночасно зорієнтованих і на вирах почуття: «Всі ті жінки, які значилися для нього іменем Юлії, власне, були й не жінками, а мовби простором, диким, темним, страхітливим, як Азія, і всі зникали в тому просторі, поглиналися ним, як поглинається загадковим космосом галактика Великої Магелланової хмари» [1, с.320]. Як бачимо, образ жінки уособлює в собі простір життя. Паралелізм жінка-простір, жінка-час підпорядкований розкриттю невловимих поривів душі головного героя, його підсвідомого і свідомого зв'язку з жіночою тілесністю, що у свою чергу є містком проникнення у внутрішній світ самої жінки. Так, прекрасні контури Юлії герой називає і пасткою, з якої не вирватися, і кліткою, і в'язницею, але разом з тим і «плодючими долинами, широкими степами,

безмежними рівнинами, щедро осонценими джерелами священних запліднень, народжень і проростань» [1, с.267]. Така гіперболізація утверджує велич жінки, спрямованість її образу на ідею Вічності.

Образ жінки, неоднозначний і багатовимірний, у романі письменника постає насамперед через сприйняття головного героя Романа Шульги, знання і досвід якого скеровані на глибинне розуміння жінки, її сутності: «Всі книжки були про жінку. Чи то була історія, чи філософія, чи література, – скрізь так чи інакше йшлося про жінку, про її присутність і всюдисущність, він знаходив жінку і в законах біології, фізики, механіки, її невловимий, але всемогутній дух пронизував навіть, здавалося б, сухі математичні формули... всі закони енергетики життя замикаються на незбагненній, нерозгаданій таємниці зачаття і народження, на правічному могутті самиці, жінки, матері, праматері...» [1, с.247].

Павло Загребельний, вдаючись до психоаналізу, осмислює взаємостосунки чоловіка і жінки, концепцію буття останньої. На думку прозаїка, розвиток суспільства визначається його ставленням до жінок, які «завжди стають першими жертвами. Коли нещасна жінка, тоді невгасна і держава, нещасний цілий світ...» [1, с.334]. Розгортаючи історії своїх героїнь, ставлячи їх у різні життєві ситуації випробування часом, автор твору «Юлія, або Запрошення до самовбивства» актуалізує думку, що жінки нещасні, покинуті державою напризволяще, жертви. А хто стоїть у влади в державі? Чоловіки. Вони «продані від народження, і все їхнє життя - це суцільне державне рабство» [11, с.338]. Цей мотив є центральним у розвитку співвіднесення жінка-чоловік як опозиції.

Людські якості чоловіка, за авторською інтерпретацією, перевіряються в його ставленні до жінки, що акцентовано в ситуаціях взаємин чоловіка і жінки, у вираженні психологічних переживань обох, підкреслено деталями пейзажів, інтер'єрів. В уста Романа Шульги вкладено, зокрема, такі оцінки: «Для українців жінка найвища святиня, найдорожче божество, найфантастичніше блаженство...». Дії чоловічого світу показані письменником контрастно до цієї сакралізованої характеристики. Пояснення антитетичності чоловіка шокує теж у словах головного героя про втрату чоловіками маскулінності («слабка стать»), їхню залежність від жінок: «жінка - цариця життя, а всі так звані закони природи і закони всіляких держав... - ніщо, як чоловіча нікчемність, кинута богами до жіночих ніг» [1, с.275]; «...Чоловіче населення Землі - теж тільки вода! А жінки-сіль. Вода прилине і відлине, а сіль або ж зостанеться, або піде в такі глибини, звідки вже її не видобуде ніяка сила» [1, с.71]. Подібну тезу Павло Загребельний безпосередньо висловив в одному із своїх інтерв'ю з Людмилою Тарнашинською: «Чоловікам тільки здається, що вони командують світом. Насправді командують ними самими» [4,с.167], що засвідчує його погляд на жінку як на домінуюче начало.

Усе життя герой твору, Роман Шульга, прожив з відчуттям залежності від Юлії. Його як чоловіка створила жінка. Це і стало однією з причин вічного пошуку ним кохання і його блукань. Після розлуки, а потім і втрати Юлії, герой продовжував її любити в інших жінках, які в його сприйнятті уособлювали предмет його першого кохання. У романі фігурує одна й та сама героїня, що підкреслено передусім топонімічно (близькістю імен) і подібністю зовнішніх ознак, рис, що візуально поставали в його уяві, але щоразу в новій іпостасі (Юлія Яркова, Ульріка,

Олька Юльченко, Юлія Никонівна, Юлія із Стамбула): «Жінка могла бути тільки одна-єдина, тоді виявилося, що їх може бути кілька, та однаково вони неминуче зливалися в ту саму, і не тільки зовнішня подібність, а навіть звук голосу, аромат і тепло тіла, сухий шелест тонкого волосся, розметаного в темряві перед його ошалілим од щастя лицем, немов золототканий покров захвату і знемоги, - все було те саме, дане й дароване йому спервовіку, найвищий дар і найвище блаженство!» [1, с.242]. Через сприйняття Романа Шульги в образі Юлії (першої його Юлії) втілено автором архетип Жінки, що з розвитком сюжету через введені нові її іпостасі виявляється як на рівні особистісності кожної з героїнь, так і підкреслення їх спільних, загальних ознак. Кожен із жіночих образів є втіленням і архетипу Аніми, що й характеризує ту єдину Юлію, і усвідомлюється героєм при спілкуванні з іншими жінками. Юлія з Ташкента - початок уявлень, першопочаток узагальнення образу жінки, яка несе в собі Вічність для головного героя.

Для Романа Шульги, як і загалом чоловіка, велич жінки і в духовній єдності, і у фізичній спокусі сексуальністю. Чоловік обожнює жіноче тіло, гірке і солодке, прекрасно довершене. У портреті Юлії з Ташкента акцентовано спокусливі риси тілесності: «звабливу шию, виткі руки, високі груди, тугий зад, дужі ноги...», і найжіночніша деталь її зовнішності - губи «мовби сигналом повабу, закликом, зойком безсоромності...» [1, с.24], «безсоромні губи» (прикмета, що обеззброює чоловіка перед жіночими чарами). Жіноче тіло автор порівнює з ландшафтами української природи: «плодючі долини, широкі степи, безмежні рівнини, щедро осонцені джерела священних запліднень і проростань» [1, с.267].

І в той же час жіночі образи роману екстрапольовані на архетип Великої Матері як втілення краси, величі жінки - України. Жіночі образи Павла Загребельного завжди пов’язані з долею України. Образ Великої Матері - Берегині в літературі, як відомо, інтерпретується як іманентний, одвічний, тобто позачасовий і позаісторичний. У сучасній психоаналітичній та феміністичній літературі наголошено, що звернення до цього первинного міфологічного архетипу дозволяє: відтворити жіноче начало в його глибинних зв’язках з природою, акцентувати виявлення її справжньої сутності та цілісності.

Уляна – справжнє ім’я тієї ташкентської дівчини, яка назавжди лишилася в серці Романа Шульги. Автор і матір головного героя наділяє таким же ім’ям, що відповідає повір'ю: чоловік завжди шукає риси матері, особливо тоді, коли стосунки з нею загублено, в коханій. У психологічному відтворенні вибуху першого кохання письменник через повтор (на ліричних регістрах) підкреслює саме такий зв'язок: «... в несамовитій любові своїй до жінки з глибин Азії Шульга мовби віднаходив здавалося б, навіки втрачені в темній каламуті життя золоті стежки любові до найріднішої, до матері, до мами, до мамуні...» [1, с.190]. Пріоритетною роллю жінки залишається материнська. У творі цей мотив розгорнуто через вираження почуття любові героя до матері-природи або ж до матері-землі, батьківщини. Головний герой твору намагається протягом всього життя знайти свою єдину жінку, яка була б і «матір’ю і коханою, Богородицею і дитиною, святинею і звіром, душею і безмежністю» [1, с.279].

Художньо подаючи в романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» історію взаємин Шульги із жінками, письменник утверджує силу кохання, висуваючи в

епіцентр сюжету тезу: без коханої жінки тьмяніє сенс чоловічого існування. Для Романа Шульги «злитися з жінкою - пізнати істину. Але істина можлива, тільки допоки є жінка. А коли нема жінки, то про які істини може бути мова? І взагалі про що може бути мова при нашій чоловічій неповноцінності?» [1, с. 100]. Герой пізнав істину кохання, але не відразу. Любов страшна тим, що підживлюється одним із закоханих, отже, має трагічне підгрунтя: «Страшна ненависть, та любов страшніша. З ненависті любов» [І, с.51]. Усі Юлії, які зустрічалися на його шляху, зникали, своєю смертю стверджуючи: «Разом щастя не буває, хтось має загинути, нехай то буду я» [1, с.339]. Цілком логічно у фіналі твору поставлено трагічну крапку а стосунках героя з коханою, він захистив її своїм самогубством. Так своєрідно виражено протест проти держави, що принижує жінку, та чоловіка проти самого себе, бо теж ціле життя був з «політичними крикунами», «які безсилі захистити жінку і її любов» [4, с.170].

Павло Загребельний намагається вийти за межі усталеного стереотипу бачення жінки. Він проголошує: «Жінка - найбільше диво на землі» [1, с.211]; «все безмежне багатство відкрите жінці, але не чоловікові» [1,с.211]. Письменник прагне зламати звичне ставлення чоловіків до жінки: «Найбільше щастя для чоловіка - це не зрадити в своїй душі жінку, даровану долею» [1, с.210], «з жінкою ти й Бог, і людина.» [1, с.205]. Образ жінки інтерпретується з чоловічої точки зору не лише як матері, берегині роду, він сакралізується через сприйняття Романа Шульги. Але возвеличення жінки характерне не для сучасного світу, коли тіло жінки і особистість її - це зовсім різні, не поєднані між собою, аспекти її існування. Парадоксальна самодостатність жінки існує всупереч патріархальним настановам суспільства. Автор через ситуації взаємин Шульги і жінок, історії їхнього кохання і загибелі (крім останньої") їх висуває ідею: жінка - це не ієрархічна підлеглість чоловікові за патріархальними стереотипами. Вона надзвичайна в усіх своїх проявах - як мати, дружина, кохана. Цінність жінки не лише в її красі, айв її надприродній основі, що сягає Вічності. Жінка - це вісь, навколо якої обертається всесвіт. Юлія, яку герой зустрів у Туреччині, намагається реалізувати себе, адже суспільство сприймає активну жінку, але жіноче тіло ідентифікує з товаром, предметом споживання, тому що інтелект, воля, здібності вважаються надбанням чоловічої сфери. Рятуючи себе і свою Юлію від жорстокої дійсності, головний герой роману наважується на самогубство: «Спокуса жінкою - спокуса життям» [1, с.349]. Щоб зберегти життя коханої, необхідно пожертвувати своїм, тоді, як вважає Роман Шульга, їхнє кохання залишиться вічним.

Образ жінки в романі Павла Загребельного є уособленням вічного стимулу, подразника, спокусника, буксира: усе своє життя тягне вона чоловіка вперед, наснажуючи його на успіхи, подвиги, звершення, вона може врятувати чоловіка від усього, навіть від самовбивства [5], залишаючись при цьому коханою, хранителькою сімейного щастя, адже вона приходить у світ для любові! Використовуючи засоби хронотопічного виміру як подій, так і образу жінки (ім'я, тіло, почуття), засоби психоаналізу, образи-символи, художній паралелізм в характеристиці жінки, розвитку сюжетних ліній герой-жінка, вираження почуття Кохання, Павло Загребельний утверджує вічність «всемогутнього жіночого духу» [1, с.350].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Загребельний П А. Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман. - Харків: Фоліо, 2003. - 351 с.
2.Логвиненко О. Шекспіріївські пристрасті у царстві Юлії // Київ. - 2002. - Ст. 11. - С. 158-160.
3.Санакоєва Н.Д., Шевченко Т.Г Культура взаємостосунків чоловіків і жінок у творчості П. Загребельного 90-х років XX століття // Література в контексті культури: 3б. наук. пр. - Вин.ІЗ. - Д.: Вид во Дніпропетр. ун-ту, 2004. - С. 167- 173.
4.Тарнашинська Людмила Таємниця Євразії, або Чоловік і жінка з погляду вічності // Березіль. -2000. - №7-8. - С.165- 174.
5.Тарнашинська Л. Жінці не досить слів, або Роксолана в українському парламенті // http: //www/day/kiev.ua/7403/

С.В.Нечипоренко (м.Дніпропетровськ)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНА САМОТНОСТІ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА”

У статті розглядається своєрідність вираження мотиву самотності як соціально-психологічного явища у романі П. Загребельного в контексті аналізу внутрішніх переживань і долі героїв твору.

Ключові слова: самотність, характер, жінка, підсвідоме, тіло і душа, жертва.

Peculiarity of the interpretation of the motif of loneliness as the social and psychological phenomenon in the novel by P. Zagrebelnyj in the context of analysis of characters' inner emotional experience and fortune is examined in the article.

Key words: loneliness, character, women, subconscious, body and soul, sacrifice.

Проблема самотності у літературі зламу XX - XXI віків, як і в українському суспільстві, набула значної актуальності. За тлумачним словником цей стан визначається як ‘гостре відчуття відокремленості, ізольованості від кого-, чого-небудь”, перебування “без сім’ї, рідних, близьких, друзів” [8, с. 238]. Глибоке емоційне переживання самотності, пов’язане з руйнуванням очікувань особистості реалізації своїх життєвих можливостей як важливої складової людського буття, - “це ходіння всередині замкненої кривої, життя в павутині невдач і розчарувань, коли починаєш зневірятися в собі й у можливості що-небудь змінити. Самотність має багато масок, і самій людині часом буває важко зрозуміти, що вона потрапила в пастку” [6, с. 5]. Психологи зазначають: “Дружні й родинні взаємини є проблемною зоною взаємодії самотньої людини... Виявляється, самотні люди менше за інших здатні до довготривалих дружніх і романтичних взаємин. У цьому сенсі проблема самотності постає як соціально-психологічна проблема” [1, с. 2]. Письменники-екзистенціалісти прагнули осмислити причини трагічної невлаштованості людського життя, розглядаючи серед інших почуття відчаю, страждання.

Питання самотності - багатоаспектне, що засвідчує і різноманітність підходів (філософський, соціологічний, психологічний, літературознавчий) та напрямів у його вивченні (психоаналіз, когнітивізм, інтеракціонізм тощо), Дослідників літератури цікавлять першопричини аналізованого феномена та художні моделі поведінки персонажа, створені митцем. Розглядаючи індивідуальне життя особистості як соціально-психологічне явище, виділяють такі критерії: цілі, сенс життя людини; індивідуальне й суспільне життя особистості та діалектика їх взаємодії; спосіб, стиль життя; часові координати життєвого світу особистості; вікові цикли життя; поняття “життєвий шлях особистості ” та його психосоціальне тло. Ознаки самотності людини виявляються в її поведінці, соціальних взаєминах, ціннісних орієнтаціях у суспільстві. Кожна особистість переживає цей стан по-своєму, в залежності від життєвого досвіду, ситуацій взаємодії з іншими; часто

© Нечипоренко С.В., 2010

вона відчуває низький рівень довіри до них, в емоційній сфері - внутрішню або зовнішню конфліктність. “Людина народжується як можливість (стати людиною), вона живе як реалізація цієї можливості, вона вмирає, коли такої не залишається” [5, с. 74].

У романі П. Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства” із притаманним йому яскравим відображенням внутрішніх переживань героїв маємо авторську інтерпретацію феномена самотності в аспекті дихотомії жіноче - чоловіче. Центральні персонажі твору (як чоловік, так і жінки, в яких він закохується) є самотніми, а любов, яку вони шукають усе життя, мислиться як порятунок, шлях до подолання цього стану. Філософ і практикуючий психоаналітик Е. Фромм у праці “Чоловік і жінка” (1951) писав: ”...Обидві статі й те, що вони символізують, - чоловічий і жіночий принципи у світі, у Всесвіті і в кожному з нас - є двома полюсами, які повинні зберігати свої відмінності, свою протилежність... Ми всі надзвичайно самотні, хоча, на перший погляд, здаємося такими, що спілкуються й комунікують із багатьма людьми” [12, с. 119].

На думку Н. Хамітова, самотність для жінки більш очевидна, ніж для чоловіка [14, с. 10], бо зумовлює відчуття нею непотрібності, безпросвітної буденності, суму й гіркоти. Її моральний розвиток зорієнтований на взаємини з людьми, де головне - щирість, довіра, для чоловіків же важливими є поняття справедливості, моральних законів і принципів Жінка наділена досконалішою психологією, а її життєвий досвід якісно відрізняється від чоловічого: вона переживає вагітність, народжує і годує груддю дітей. На цих відмінностях базується один із напрямів дослідження тендерної проблематики на Заході, що розвинувся під впливом психоаналізу, — парадигма унікальності жіночої психології (Д. Діннерстайн, К. Гілліган).

Історію взаємин двох статей зі зміною панування однієї над іншою Е. Фромм пояснює не недоліками в чоловічих і жіночих характерах, а тисячолітньою боротьбою між ними, яка гостро відчутна і в сучасній культурі [12, с. 113-114]. В історії давнього Вавилона, що передувала біблійській, він знаходить жіноче божество Tiamat. Згадаймо і “палеолітичних венер” - жіночі зображення у вигляді кам’яних або глиняних скульптурок, знайдені у Європі та Азії, в зовнішності яких підкреслено ознаки жіночості й материнства. Це художнє узагальнення символізує зв’язок із культом Матері та близьким до нього культом родючості. За часів матріархату існували слов’янські божества Рожаниці, втілені в образах Лади і її доньки Лелі, які пов’язані з народженням. Дослідниця Г. Лозко припускає, що ці “...Богині плодючості... виникли у наших предків раніше чоловічого божества Роду. Зображувалися Рожаниці у вигляді пари (як близнюки), що вважаюся ознакою найвищої плодючості і святості” [7, с. 116].

Зіставляючи події в творі П. Загребельного з філософськими й культурологічними концепціями, можна твердити про певну подібність у тлумаченні чоловічо-жіночих взаємин. Так, хлопчиків-близнюків мала й Ольга Юльченко (рорділ ;‘‘Борисфен’’), а її прабаба Юлька народжувала близнюків аж тричі, через що й прозвали весь їхній рід Юльченками. Всі українські жінки, в яких закохується головний герой роману, мають дітей (тобто вони реалізували себе, продовжили рід у цьому світі, а Шульга, як ми, дізнаємось у фіналі твору, так і це залишив після; себе нащадків, помер самотнім).

За припущенням культурологів, люди в давнину сприймали появу новонародженого як прояв вищої сили, що надавало переваг жінкам як істотам, які контактують із вищим, невідомим світом. У первісній свідомості жінка могутніша від чоловіка, бо дає відродження та примноження життя; роль чоловіка довгий час або не усвідомлюється зовсім, або вважається супутньою, другорядною. Таке панівне становище жінок у родині й суспільстві матріархату та заздрість чоловіків стали причиною намагання понизити статус жіноцтва, в наступні епохи. Біблійська історія повідомляє про створення Богом світу за допомогою слова та Єви - з ребра Адама (а не чоловіка від жінки!), аби підкреслити перевагу патріархальної культури. Фромм пише про панування в такому устрої стереотипів, ніби жінками керують почуття, марнославство, вони слабкі фізично, але привабливі сексуально. Проте саме чоловікам потрібна ця ідеологія, “яка б переконала себе та інших у цьому праві” [12, с. 116417]. На думку літературознавця Н. Зборовської, ‘"чоловіча стать перебирає на себе сакральний позитивний зміст світу, “стягуючи” його з жінки” [3, с. 124]. З античних часів відома поетична казка про поділ досконалої і гармонійної істоти, що стала загрожувати своєю могутністю богам, на дві половинки - чоловіка й жінку, які, покарані довічним пошуком цілісності буття, прагнуть знов з’єднатися в коханні. Н. Хамітов у праці “Пределы мужского и женского” зауважував, що ця розділеність “породжує велику і могучу пристрасть, глибинне почуття і тривожний потяг до доповнення... - загадкове устрімлення приречених на смерть людей до якогось вічного життя” [13, с. 20]. У єднанні з бажаною жінкою, в оволодінні її тілом вбачає сенс свого життя головний герой твору П. Загребельного. Водночас підсвідомо боючись тривалих стосунків, він обирає собі самотність, залишаючись холостяком.

У романі “Юлія, або Запрошення до самовбивства” зображено різні ситуації жіночої самотності. Сюжет твору складається з п’яти любовних історій, поданих у хронологічній послідовності, наскрізним персонажем яких виступає Роман Шульга, що шукає вимріяну жінку, котра б наповнила його життя коханням. Доля зводить його з п’ятьма жінками і хоча вони схожі зовні та мають подібні за звучанням імена (Юлія-Уляна-Ульріка-Ольга), проте відмінні за поведінкою, розумінням себе у світі та причинами, що призвели їх до самотності: кожна з них самотня по-своєму.

З образом першої з них - Уляни Яркової, зустріч з якою перевернула 18-річному юнакові все життя, - пов’язано тему трагічної долі жінки на війні та мотив здобуття чоловіком сексуального досвіду. Лейтенант танкових військ покохав її в Азії, яку нікому не дано збагнути, в загадковому Ташкенті, де “ні вулиці, ні дому, ні назви, ні номера, сама глина...” [2, с, 47], шаленіючи від безсоромних губ, чорних жадібних очей і тонкої талії. Ця жінка поєднала в собі далеку Україну, ще віддаленішу Скіфію та химерну й величну Азію. Чоловіче начало постає як нижче, простіше, примітивніше, що підпорядковується наказам, вищому начальству, хаотичне, далеке від розуміння суті світопорядку. Тому головний герой, сам того до кінця не усвідомлюючи, підкоряється жінці, віддається їй та її бажанню передусім. Відомо, що в аналітично-психологічній теорії К. Юнга несвідоме асоціюється з жіночим, свідоме - з чоловічим. У праці “Шлюб як психологічні взаємини” він писав, що “кожний чоловік носить у собі вічний образ жінки”, не конкретної особи, а типовий образ жіночості, архетип успадкованого досвіду

фемінності, сховище всіх відбитків, залишених жінками взагалі, що “несвідомо проектується на предмет любові та є однією з головних причин пристрасного захоплення або відрази” [15, с. 184]. Певним чином у цьому контексті можна розглядати образ Шульги. Роман Шульга з юнацьких років знаходився під впливом магії жіночого імені: спочатку матері - Уляна, що й зумовило негативне ставлення до дівчини з таким же ім’ям на танцях, потім першої пізнаної ним жінки із подвійним ім’ям Уляна Юлія, яка до того ж асоціювала себе і його з вічними образами закоханих Ромео і Джульєттою (чим нагадує Оленку з драми О. Коломійця “Голубі олені”, яка теж називала себе різними іменами). Згодом це ім’я переслідуватиме героя роману Загребельного все життя, а зовнішність Юлії з Кам’янки на Дніпрі стане ідеалом, основним критерієм вибору. Ситуація схожості жінок, яких шукає Шульга, була автором запрограмована ще в сцені першої зустрічі з Юлією, але в дещо зворотньому порядку. Роман сам нагадує 20-річній удові начальника прикордонної застави, її загиблого чоловіка: “...Такий, як оце ти, високий, чорнявий, красивий, молодий, як побачила я його, так і вмерла”, “усміхається так, як оце ти, аж наче засоромлено” [2, с. 42], “...і як побачила тебе, так мене мов у груди вдарило: Василь мій, Василько, Васюня!.,” [2, с. 43]. Таємниця жінки, за Юнгом, полягає в тому, що джерелом життя для неї є духовний образ (Анімус), який вона вважає Еросом, а невидимим джерелом чоловічого життя є Аніма, що являє енергію життєвості.

Психологи вважають, якщо в людини залишається надія, то все ще можна змінити, виправити й почуття самотності не виникне; зберігається відчуття осмисленості буття. Таким порятунком для Юлії міг стати лейтенант Шульга. Із її нічної сповіді очищення стає відома драматична історія життя молодої жінки, щастя якої зруйнувала війна: чоловік загинув від вибуху бомби в перший день війни, дитина залишена на матір, сама вона - в евакуації. Вродлива жінка, від якої чоловіки в чужому місті “тільки й ждуть відкупного” [2, с. 40], стикається з тим, що одні воюють, а інші . .ховаються од фронту і все для себе, до себе, під себе... Жінці хоч лягай і помирай. Всі тебе хочуть, всі на тебе... Хіба я не людина?” [2, с. 43]. Самотня, вона виживає, як може, приймаючи підношення від бая-прокурора, шукаючи захисту, близької людини, кохання. Але Шульга теж залишає її, не попрощавшись, закинутий долею на Західний фронт. У розлуці він розуміє, що втратив найдорожче, і. це стає початком “ руйнування його тіла і його душі”, чоловічої самотності,бо, за філософським провіщенням автора, “на всьому лежить тінь кінця” [2, с. 51] .

Наступне серйозне захоплення з’являється в житті Романа Шульги несподівано - це представниця ворожого табору німкеня Ульріка. “Жінка в чорному стояла перед ним, ніби його Юлія з темної ташкентської ночі, мов перенесена чарівною силою з Азії до Європи, Юлія і не Юлія, це було чудо..., а може, просто мана...” [2, с. 74]. Схожість жінок підкреслено і подібними деталями зовнішності: ‘ безсоромні соковиті губи”, той самий голос, легенький ситцевий халатик, Повторюються фізичний та психічний стани героя при близькості з жінкою і навіть його характеристики: “...його молоде тіло знов, як і тоді, ...сміялося і співало, а йому на відповідь сміх і спів жіночого тіла, і нестерпна ніжність, і гарячий шепіт, і запаморочення, і повільний сон, мов радісна смерть” [2, с. 94].

Враження від перевтілення Ульріки в Юлію, жінку його мрії, посилює і переживання героєм напівреальності, сну ("...Я тут ніколи не був... Може, ввi сні...") [2, с. 75]. Це наводить на думку, що, можливо, чоловік усе життя .любить одну жінку, напіввигадане-напівреальне своє перше кохання, шукаючи в усіх інших її подобу.

Разом з тим ця німкеня для Шульги "остання ворожа фортеця", а він - "переможець " [2, с. 93]. У творі підкреслено роль жінки в переродженні чоловіка, відновленні в нього світлих і чистих людських начал, вона зцілює солдата від бажання мстити й проливати кров, дає спокій його зчерствілій душі, підсвідомо утверджуючи істину, що ніколи не буває пізно любити й прощати.

Якщо проаналізувати цей образ як суто жіночий, абстрагуючись від його приналежності до нації-завойовниці, то побачимо, що доля жінок теж подібна, адже на війні вони - "знаряддя насолоди", "помста і відплата", покірна "здобич". "Живі трофеї. Роздерта Європа, душі нарозхрист, тіла нарозхрист, долі нарозхрист, і жінки нарозхрист, як розбомблені міста" [2, с. 78]. Ульріка стає жертвою брутального переможця і, не знісши наруги чи боючись помсти вояка - чоловіка, кінчає самогубством. Таким чином, проблема жіночої самотності під час війни поєднується з мотивом жертви, що підтверджується авторськими міркуваннями: "А вона між двома помстами - ніби між двома чорними вогнями. І немає рятунку. Немає захисту. Чоловікам дають зброю, щоб, захищаючи вітчизну, захищали й себе. А хто захистить жінку? Держава, батьківщина, залізні армії? У них завжди свої клопоти, а жінка завжди забута, завжди жертва" [2, с, 102]. У гонитві за примарним щастям з'єднання з Ульрікою-Юлією герой усвідомлює свою чоловічу зарозумілість і неповноцінність без неї, що в її очах була не хтивість, а "відчай і віковічна жіноча беззахисність і жертовність, бо жінка завжди розплачується за все", й у разі поразки "ніхто ніколи не стає на її захист: ні держава, ні церква, ні сили земні й небесні.[2, с 99]. Психічно розбитий, у горі Шульга говорить жахливі з точки зору радянської людини речі: "Я б повіз її до себе додому... Заборонив? Ну... то я б зостався тут... З нею зостався б!" [2, с. 107], що й стало причиною його демобілізації з війська.

Винісши на початок назви твору жіноче ім'я, її Загребельний акцентував роль образу жінки в художній структурі роману, зосередивши увагу на її трагічній ролі в суспільстві, почуттях і переживаннях. Подібний підхід, але, звичайно, з інших позицій, характеризує і гендерні студії, які, прагнучи зробити жіночий досвід предметом дослідження, орієнтовані на включення жінки як суб'єкта й об'єкта в процес пізнання (концепція adding women - "додавання жінок"). Застосовуючи досвід психоаналізу, на відміну від його засновника 3. Фройда, феміністки твердили, що безвладне становище жінки в суспільстві витікає не з біології, а з соціального конструювання її "жіночої ролі" й не погоджувались із виправданням чоловічої агресивності як органічно притаманної чоловічому типу сексуальності.

У романі П. Загребельного "Юлія, або Запрошення до самовбивства" широко представлені різноманітні типи жіночої самотності. Так, психолог Н. Хамітов виділяє внутрішню самотність, що може виявлятись у спілкуванні, в колективі, і "породжується принциповою відкритістю людського буття", і зовнішню, коли внаслідок конфлікту в межах соціуму відбувається психологічне відокремлення від

інших. Аналізуючи останню, В. Сіляєва виділяє п'ять типів жіночої самотності: 1) самотність жінки без "абстрактного" чоловіка (тобто чоловіка взагалі, всі мають партнера для серйозних стосунків, а вона - ні); 2) самотність без конкретного чоловіка (саме того, з яким у жінки були колись значимі стосунки, незважаючи на те, що вона може бути одружена, мата дітей, проте це спричиняє до глибоких страждань); 3) самотність нерозуміння (не знайдене комунікативне порозуміння з улюбленим чоловіком, жінка не відчуває себе потрібною йому, їй мало підтримки оточуючих); 4) самотність "Робінзона Крузо" (якщо чоловіка немає поряд деякий час, жінка почувається самотньою навіть серед друзів, батьків і т.ін. -як на острові); 5) самотність матері, що не відбулася (коли жінка не має дітей або втратила їх) [9, с. 34]. До останнього типу можна зарахувати німкеню Ульріку, яка страждає також і через нерозділеність почуттів чоловіком Вернером (3-й тип за наведеною класифікацією), що ніколи не розумів ні її душі, ні тіла. Доля ідеалізованої Шульгою Юлії з ташкентської ночі співвідноситься з другим типом жіночої самотності, бо, не маючи поряд чоловіка, вона бачить порятунок від жахів війни і гнітючої самотності в евакуації у коханні з молодим лейтенантом. Е. Фромм у праці "Мистецтво кохати" писав: "Протилежність змушує шукати єдності,... втілюючи як матеріальне, так і духовне, чоловік і жінка знаходять внутрішню гармонію лише в єдності цих двох начал. Полярність становить основу всякого акту творіння" [11, с. 49]. Проте гармонія є миттєвою, вона довго не триває - така ідея автора роману.

Через внутрішню самотність страждає Роман Шульга, який, належачи "до людей точної дії" [2, с. 144], "...був завжди спокійний, навіть байдужий" [2, с. 150], поводився стримано, нікому не розкриваючи своїх душевних сум'ять. У третьому розділі твору - "Борисфен" - показано, що головний герой знаходиться вдома, на рідній землі. Поряд із досить зневажливою характеристикою дівчат взагалі письменник наділяє персонажа прозірливим передбаченням, даром всезнання: "Для мене всі дівчата – борний вазелін. Масне й ніяке. А я шукаю жінку , яка мене спалить…Може,ціле життя шукатиму. Я довго житиму,отож час є..." " [2, с. 112], - і благородним прагненням витратити його на пошуки коханої.

Наступна з'ява Юлії була "на грані містики": в американському "доджі" між двома офіцерами, й довго переслідувала розтривожену уяву Шульги. Можна припустити, що в психіці героя сильним є "жіночий компонент", який зумовлює підвищену сприйнятливість, чутливість, наявність " матріархальної свідомості". Н. Зборовська пише про архетип Аніми, виділений К. Юнгом як вічно жіноче начало в чоловічій психіці, водночас прекрасне й підступне, що персоніфікується у сновидіннях і, творчості образами жінок. "Архетипний образ, захоплюючи людину, бере її під свій контроль" [4; 135]. Випадкове знайомство тепер уже студента електротехнічного інституту Шульги з Ольгою Юльченко, яку він захистив від шахрая-прокурора, мало своєрідний ефект заміщення, коли, переживаючи стрес після смерті друга Андруші Супруна, в самотній жінці з двома дітьми він побачив омріяний образ, - відбулось психологічне переключення уваги на іншу постать. Зауважимо, що автор при передачі почуттів героя до неї, як і до інших іпостасей Юлії, майже не вживає слово "любов" (радше - зваба, темна пристрасть, блаженство тіла тощо). На нашу думку, Ольга виступає носієм традиційних

моральних цінностей, уособленням жіночої ідентичності - вірності, відданості, високого почуття обов'язку, тобто є жінкою патріархального типу (як, до речі, й Ульріка, яка повністю визнає владу чоловіка і підкоряється Шульзі). Ольга - проста, богомільна, не схильна до філософствувань українка, ніяковіє, коли чоловіки цілують ручки, часто згадує слово "стид". Згодом побачмо, що за її сором'язливістю приховувалась ідея життя заради дітей (вона хотіла будь-що повернути синам їхнього батька). Отже, її самотність, за В. Сіляєвою, - це самотність без конкретного чоловіка [9, с. 34]. Залишившись по війні з хлопчиками-близнюками, про яких чоловік навіть не знав, Ольга Юльченко мала підтримку лише від тітки Килини. Слова автора про те, що Шульга хотів полюбити її дітей, не викликають довіри, бо він тільки чекав, щоб їхня присутність не заважала його насолоді жіночий тілом.

Дослідники теоретичних проблем гендерної психології свідчать про формування нової наукової парадигми аналізу соціально-культурних відмінностей у житті чоловіків і жінок (концепція статеворольового розподілу в сім'ї Т. Парсонс, за якою жінка виконує експресивну роль (домогосподарки, піклується про внутрішній баланс у родині), а чоловік - інструментальну (добувача, регулювальника взаємин сім'ї з іншими соціальними структурами). Тому він домінує в публічних сферах життя - політика, ринкові інститути, влада. Головний герой твору П. Загребельного цілком вписується в що схему: Роман Шульга робить кар'єру, піклується про матеріальне, через що й вибирає не аспірантуру, а йде працювати до управління експлуатації електромереж з більш конкретними перспективами. Із подальшою розвитку сюжету дізнаємося, що він стане начальником, потім - бізнесменом, абсолютно не реалізувавши себе в родині. І своїх жінок герой так і не зміг порятувати від самотності, дати їм відчуття захищеності, яке не було ділком задоволено ним. За спостереженням психологів, самотні жінки обмежують контакти, свідомо чи підсвідомо очікуючи ворожих дій з боку оточуючих (це підтверджує намагання прокурора Шведа виселити Ольгу з дому), ними керує не потреба успіху, а прагнення уникнути неуспіху, тому поведінка будується так, щоб звести до мінімуму можливість невдачі (героїня лякається раптового спалаху кохання Шульги, опирається його домаганням). Ольга виявилась сильною, впевненою в собі жінкою, що довго не піддавалась мандрівнику-спокуснику. її дотримання обов'язку перед зниклим без вісті чоловіком, уміння твердо відмовити, знання чоловічої психології (спочатку лащаться, а потім зникають) — викликають повагу. Досвідчений звабник піймав облизня, розуміючи, що вже не війна, силою не візьмеш.

Ольга Юльченко працює медсестрою, сподіваючись тільки на власні сили. Це загартована жінка, й усі чоловічі виверти вона знає напам'ять. Показовим є різне ставлення до святого: для жінки фізичне кохання у Великдень - гріх, для чоловіка - можливість знайти своє божество. Вчинки Шульги не викликають особливого співчуття, він наосліп женеться за маревом кохання, тільки бере від жінок і нічого їм не дає. Адже жодна з них не сподівалася (або не хотіла) продовжити цей зв'язок. Примарна ніч любові - більше йому нічого не треба. Трагедія Ольги в тому, що вона навіть в обіймах пристрасного коханця розуміє непевність свого становища, свою самотність: "...бо знала, що він з нею, але й не з нею, з тією, що була десь і

колись, бо хоч і глиняні стіни, і каганець,... і все однакове, і вони однакові, та все ж то була не вона, а інша, і шукав він не її, а ту, а тепер знайшов, щоб завтра вже й загубити...”[2, с. 208]. Аналізуючи поведінку і внутрішній стан жінки, помічаємо, що вона переживає не радісне відчуття знайденого кохання, а навпаки, втрати. Шульга руйнує її сім’ю, чим прискорює розв’язку. Отримавши звістку, що її Грицько живий, Ольга, не вагаючись, кинула коханця та поїхала за своїм, хай невірним і покаліченим, чоловіком. У фіналі розділу головний герой дізнається одразу про дві смерті: Ольги, яка загинула безглуздо й трагічно в пошуках свого ж таки чоловіка, та Юлії з Ташкента, про що розповідає її односельчанин. Через опис Дніпрових вод, у яких мовби віддзеркалювались обличчя цих жінок і кликали до себе, розкрито глибину страждань чоловіка, який - втратив найдорожче у своєму житті - надію: “ Його відчай мав форму води, а вода, як відомо, безформна” [2, с. 228], бо лише сподівання на зустріч з Юлією вберегло Шульгу на війні. Здавна відомо, що вода є необхідною для життя людини, це образ очищення від гріхів і духовного відродження, але водночас і небезпечна руйнівна стихія. У романі вона символізує довічну розлуку з Юлією (свинцево-сіра, мертва узбецька вода); поглинає Ульріку, яка втопилась; до вод великої ріки Борисфена-Дніпра звертається Шульга у хвилини душевного відчаю.

Епізодичні жіночі персонажі твору - таємнича Регіна і хтива красуня Люда, для яких Шульга так і залишився загадкою, їх образи слугують виокресленню вподобань героя та розкриттю його характеру. Вони теж зображені самотніми. Одна з них у 18 років пережила жахи окупації, відчувши себе “мішенню, поживою, жертвою” “європейської орди”. Шукаючи впевненості житті й матеріального благополуччя, вона живе з неспроможним на любов полковником авіації. Коханця іншої заарештували і розстріляли в 1938-му. Шульга, який марить видивом Юлії в “доджі”, стає об’єктом почуттів Регіни (прийом віддзеркалення, оберненості подій), нагадуючи їй колишнього коханого. Ставлення чоловіка до них передано антитезою: жінки сповнені життя, а він, “блідий і холодний, як мрець” [2, с. 116],- прагне залишатися “на нічийній території” У розумінні героєм жіночності протиставляється тілесне (земне) і чисте, надреальне, ангельське (небесне), бо омріяна жінка для Шульги - ангел, а Люда, яка нав’язується йому зі своєю “обтяжливою тілесністю”, стоїть на “затоптаній і запльованій землі” [2, с,, 125]. Виникає парадоксальна ситуація: він запалює пристрасть не в тих жінок, з якими б хотів бути понад усе, і шукає серед них не ту, яка б прагнула саме його. Тобто персонаж П. Загребельного уникає простих шляхів і легких любовних перемог, що є позитивною рисою його як чоловіка.

Наступним об’єктом сексуальних захоплень Романа Шульги стала “головний спеціаліст міністерства” Юлія Никонівна Никонова, жінка, яка досягла високого суспільного становища, перемагаючи чоловіків відверто виставленою напоказ жіночою звабою, що й підкреслено автором повторенням коренів у її по батькові та прізвища, які походять від грецького імені Nikon, від nікао - перемагаю [10, с. 82]. Спокуслива хода, повне тіло з могутніми стегнами в розквіті плодородної сили, “скісний погляд знизу догори, гострий і нищівний, мов удар шаблі”, - вона .була іконою, статуєю для поклонінь, жертовним капищем, яким володів столичний жрець Хомухін...” [2, с. 233]. Підвищена самооцінка виявляється в її намаганні

продемонструвати свою силу і підкреслити слабкість, залежність інших людей, що є психологічним захистом надзвичайно вродливої, але самотньої жінки.

Хоча у героїнь роману П. Загребельного є сім'я і діти, але, по суті, вони самотні, сильніше страждають від втрати матеріального добробуту, відсутності перспективи, чоловічої неуваги. Юлія Никонівна переживає самотність внутрішнього типу. Вона весь час знаходиться в колі чоловіків під наглядом всевладного чиновника, будучи опорою сім'ї, одружена з "морським офіцером", має маленького сина, але насправді, незважаючи на захоплення, жадання й обожнення, є глибоко самотньою.

П. Загребельний цим образом акцентує тезу, що самотня жінка відрізняється специфічним сприйняттям навколишнього світу, соціальних зв'язків і самої себе. В автобіографічній розповіді Юлії письменник відзначає її безрадісне сімейне життя за полярним колом і престижну пропозицію використання столичним начальством провінційної покірливої і безвідмовної жінки для супроводу, екскорту, красивого обрамлення ("Сатурн і його кільця - ось що головне в Москві") [2, с. 282]. Знайшовши могутнього покровителя, вона розплачувалась за це власним тілом, а " ..згодом виявила, що доводиться втрачати душу" [2, с, 281]; розуміння свого становища вона висловлює в лаконічній самохарактеристиці: Коли нещасна жінка - нещасна й держава, нещасний цілий світ" [2, с 334]. Матеріальна безвихідь штовхнула її в авантюрну поїздку до Туреччини. П. Загребельний торкається актуального питання безправ'я українок, які, опинившись на чужині, зазнали знущань грузинських і турецьких митників ("що там якась збезчещена жінка, коли збезчещена культура цілого народу, збезчещене саме його життя") [2, с. 336], проводячи зіставлення з долями Роксолани і Турхан-ханум. Рятівним променем: для Юлії та її родини могла стати щира допомога можновладного, але непрактичного Шульги, якому все "добуте" на високих посадах добро ні для кого було залишити. Тому в "останній пригоді" роману показано, що він хотів віддати все "його жінці на всі часи" - маловідомій повії з Харкова. Але злякавшись відповідальності і тривалих стосунків, герой, як завжди, тікає (будь-то на війну, в далекі поїздки або в смерть), залишаючи жінку ні з чим. Український Казанова сам створює собі самотність й усіляко оберігає її.

Мотив самотності розгортається в романі П. Загребельного "Юлія, або Запрошення до самовбивства" через зображення долі героя та його кохання. У долях Уляни Яркової та німкені Ульріки закарбувалася війна, що принесла їм самотність, розлучила з чоловіками. Перша прагне самозбереження через кохання до Романа Шульги, взаємини другої з ним призводять до загибелі жінки. Відлуння війни зумовило самотність і Ольги Юльченко, покалічений чоловік якої не хотів стати тягарем і знайшов іншу сім'ю; так при живому чоловікові молода жінка є самотньою. Шалене кохання Шульги не тільки не стало виходом, а й підштовхнуло її до трагічного фіналу. Соціальна незахищеність і відсутність чоловічої підтримки визначили життєвий шлях героїнь IV і V розділів роману, які змушені продавати своє тіло (одна високому московському начальству, інша турецьким сутенерам), щоб вижити, пристосовуючись до обставин цього викривленого світу.

Перша частина назви роману П.Загребельного містить ім'я жінки - Юлія, друга - "запрошення до самовбивства" - спроектована на чоловіка, який у такий спосіб

вирішує порятувати життя своєї коханої. Психологи вважають, що самогубство має не тільки психіатричне, але й громадське та психологічне значення, а питання про психічний стан людини в цей момент сповнене глибокого інтересу - філософського і життєвого. Людина є унікальною істотою, якій дано єдиний шанс пережити у своєму житті надії та розчарування, печалі й страхи, щастя кохати й жах перед знищенням і самотністю, - зауважував Е. Фромм [11, с. 42-33]. Зображуючи стан самотності головного героя, автор досліджує мікрорівень - душевний світ Романа Шульги від юнацьких років до трагічного кінця на схилі літ, показує його взаємини з оточуючим світом (природою, близькими людьми, суспільством). Самотність героя вмотивовується як соціально, так і на рівні особистісного життя. У зв'язку з цим у романі мотив самотності органічно пов'язано з мотивом роду, родини, якої Шульга не мав. Із розпорошених по всьому творові стислих спогадів про його дитячі роки, коли формуються смаки і вподобання, відомо, що він виріс на Дніпрі, над усе любив рибу, матір звали Уляна - ім'я, яким в українських замовляннях звертались до води, тому ця стихія і стала надзвичайно значущою в його долі, але водночас несла руйнування осель селян (мертвоводдя гідроелектростанції). У фіналі замість задоволення від досягнення бажаного герой переживає "...відчуття заплутаності в сітях і очікування загибелі" [2, с. 345]. Керований думкою, що "смерть вимагач самотності" [2, с. 347], Шульга кидається в бірюзову безодню, де з'єдналися море й небо. Як і в творах символістів, герой П. Загребельного гине за крок до мети. Доля Романа Шульги сприймається як алегорія долі всього людства, яке, прагнучи щастя й істини, блукає по колу й боїться бути по-справжньому щасливим.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Вербицкая С.П. От описания особенностей восприятия одиночества - к его определению // Прикладная психология. - 2001. - №5. - С. 1-9.

2.Загребельний П.А. Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман. - Х.: Фоліо, 2002. -351 с.

3.Зборовська Н. Естетичне вбивство жінки (За новою книгою Юрія Тарнавського "6 х 0") // Сучасність. - 1999. - №.3. - С. 122-124.

4.Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство: Посібн. - К.: Академвидав, 2003.- 390 с.

5.Клочко В.Е., Галажинский Э.В. Самореализация личности: системный взгляд. - Томск, 1999. - 124 с.

6.Либина А. Чтобы не осталась женщина одинокой // Психология совладания с жизненными кризисами и сложными ситуациями. – М.: Смена, 1995. - 552 с.

7.Лозко Г.С. Українське народознавство. - К.: Зодіак ЕКG, 1995. - 368 с.

8.Новий тлумачний словник української мови: В 3 т. /Укл. В. Яременко, О. Сліиушко. - К.: Аконіт, 2003. - Т.З. - 862 с.

9.Сіляєва В.L Жіноча самотність як психологічна проблема // Практична психологія та соціальна робота. - 2000. - №4. - С.33-35.

10.Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей. - К.: Наук, думка, 1996. - 335 с.

11.Фромм Э. Искусство любить: Исследование природы любви. – М.: Педагогика, 1990. - 160 с.
12.Фромм Э. Мужчина и женщина. – М.: Изд-во АСТ, 1998. - 512 с.
13.Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов; Пределы мужского и женского. - К.: Наук, думка, 1997. - 175 с.
14.Хамитов Н.В. Философия одиночества. Опыт вживания в проблему. Одиночество женское и мужское. - К.: Наук, думка, 1995. - 170 с.
15.Юнг К.Г. Брак как психологическое взаимоотношение // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. - СПб. – М.: Университетская книга, 1997. - 537 с.

Л.І.Яшина(м. Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ ВИРАЖЕННЯ МІКРОСВІТУ ПОЧУТТІВ ГЕРОЇВ У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО "ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА"

У статті розглядаються особливості стосунків чоловіка і жінки у сучасному світі та своєрідність їх художнього вираження в романі відомого українського письменника Павла Загребельного "Юлія, або Запрошення до самовбивства".

Ключові слова: психологічний аналіз, кульмінація, трагічна розв'язка, деталь, фаталізм.

The peculiarities of relationship between man and woman in the modem world and originality of their artistic realization in the novel u Julia or invitation to a suicide " by famous Ukrainian writer P. Zagrehelnyj are examined in the novel

Key words: the psychologikal analysis, the culmination, tragic outcome, detail, fatalism.

Павло Архиповнч Загребельний у своїй творчій діяльності неодноразово звертається до відтворення долі жінок ("Євпраксія", "Роксолана", 'Гола душа, або Сповідь перед диктофоном", "Юлія, або Запрошення до самовбивства", "Попіл снів"), обґрунтовуючи психологічно їхні дії та вчинки. Бажання зрозуміти жіночий світ, як зазначає сам письменник, сфокусовано в дитинстві, бо ".. змалку ріс сиротою без матері, яка в спогадах виростала мало не до Богородиці" [3, с. 168]. У цьому світі, поруч із жінкою, створений рукою автора і образ героя (чоловіка). Його сутність прозаїк перевіряє ставленням до жінки, до її кохання. Піддаючи глибокому психологічному аналізу внутрішній стан героя, митець зосереджує увагу на проблемах міжособистісиих стосунків.

У романі "Юлія, або Запрошення до самовбивства" П. Загребельний художньо розгортає картини буття сучасних українських жінок, їх нелегкі взаємозв'язки з чоловіком (головним героєм). Отже, метою даної роботи є висвітлення почуттів чоловіка й жінки у творі та своєрідність їх художнього вираження. У центрі подій роману - головний герой Шульга і п'ятеро жінок, які супроводжують його на життєвому шляху. Автор композиційно виокремлює долю кожної із героїнь у окремому розділі ("Азія", "Європа", "Борисфен", "Ітіль", 'Візантія"), останні є своєрідним замкненим колом, в якому наявні зачин, кульмінація і трагічна розв'язка стосунків героїв, пов'язана із загибеллю жінок.

Зустріч Шульги із першим коханням - Юлією - подається автором як стихійний випадок, що має фатальне значення для його подальшого життя. Ім'я героїні в дитинстві було Уляна, Уля. Перейменував її молодий професор, Роман, який вів археологічні розкопки скіфських курганів. Помітивши зацікавленість дівчинки, він сказав, що в майбутньому одружиться з нею, бо це як доля: Роман і Юлія - це як Ромео й Джульєтта. Ця подвійність імені висвітлила для Шульги

© Яшина Л.І., 2010

земне й небесне призначення цієї жінки для нього (він був Роман), і пов'язала її і матір'ю, яку звали Уляна. Виявилось, що Роман і Юлія - земляки, які зустрілися п Ташкенті: вона працювала в евакуації, а він чекав розподілу на фронт. Вибух кохання героя спровокований жінкою, яка побачила в ньому зовнішню схожість із загиблим чоловіком. Її ініціативність сколихнула в молодому лейтенантові спалах почуттів. Образ Юлії не подібний до стереотипного зображення жінки, яка чекає, поки на неї зверне увагу чоловік. Вона рішуча й вільна духом, автор показує це ретроспективно: зустріла майбутнього чоловіка-прикордонника в поїзді, і "як молнією вдарило", одружилися. Заради мети здатна на будь-які вчинки: не пустити до хати "капітани", коли прийшов один, без лейтенанта; навіть сплатити йому борг своїм тілом, щоб позбавитися, і лишитися наодинці з Романом Шульгою. Хоч момент кохання в романі миттєвий - одна ніч, але накладає відбиток на розвиток долі героя. Саме біля Юлії Роман вперше відчув себе чоловіком, який прагне любові, душевного поєднання. Письменник уникає сцени прощання: Юлія на роботі, коли хлопець повинен від'їхати на фронт. Головний герой востаннє повертається до хатини, щоб доторкнутися до відчута заспокоєння, захвату й любові. Деталі навколишнього світу, інтер'єр хатини назавжди закарбовуються в його пам'яті й наголошують на трагічності прощання: "...рука його безсило падала, натрапляючи на холодну порожнечу, і всі речі в кімнаті були холодні й байдужі, і холодні й байдужі були обкарнані тутові дерева, брудний арик, а вода в арику була якась свинцево-сіра, брудна, мертва" [2, с. 44], а наскрізні образи - "холодна порожнеча", "холодні речі", "мертва вода" — наголошують на самотності Шульги, На даному етапі в душі героя переважає обов'язок патріотизму, бажання відректися від власної долі, кохання, жінки заради служіння Батьківщині:"в гранітній непохитності підіймалися й вивищувалися вірність, відданість, честь, священний обов'язок..." [2, с. 49]. На слова Юлії залишитися з нею, Роман у своїй відповіді на перше місце виводить совість - перед собою, суспільством, Батьківщиною.

Поїзд, який вивозить героя з Азії, як і інших воїнів, виступає в романі "запорукою високих державних чеснот". Воїнів, які брали участь у перемозі над фашизмом, П. Загребельний порівнює з "листям дерев", що осипається на землю, наголошуючи на великій кількості людей, які полягли в бою. Аналогічний образ "листя землі" наявний і в однойменному романі відомого письменника-шістдесятника В. Дрозда. У нього, як і в П. Загребельного, даний образ - знак руїни (листя в умовах стихійного лиха осипається на землю): "..наприкінці зими люди так вихолодилися та виголодали, що осипалися з життя , як листя з дерев восени" [1, с. 466], що акцентує на знеціненості людського життя під час воєнного лихоліття, голодомору тощо.

Відродження почуття кохання Романа Шульги відбувається в Тепліце, куди його переводять на тилову роботу після танкових перемог і тяжких поранень ("три поранення, чотири контузії, належна кількість орденів, медалей, подяк Верховного"), Образ ташкентської Юлії трансформується в німкеню Улу. Її неймовірна схожість з жінкою, яка стала для героя символом найвищої досконалості й життя, викликала в ньому податні почуття. З одного боку, бажання помститися всьому, що було отруєне тут фашизмом, а з іншого, - 'підступне тіло" прагло до насолоди та любові, Стан роздвоєності Шульги Загребельний до цієї

частини роману ‘ Європа” передав за допомогою епіграфу до твору В.Шекспіра “Ромео і Джульєтта”: Страшніша ненависть. Та любов страшніша. З ненависті любов” [2, с. 52].

Єдина деталь, що відрізняла Улу з Європи від Юлії з Азії, — це “ледь вловимий вираз зверхності” на обличчі. Після розмови з німкенею Роман зрозумів, що перед ним не вся його Юлія, “а тільки її плоть, її тіло, а не душа...” [12, с. 86]. В інтимних стосунках із нею він агресивний, енергійний, жорсткий, сексуально міцний, що в його свідомості пов’язувалося з перемогою над ворогом і було “торжеством і тріумфом завойовника”. У гонитві за відплатою і задоволенням своїх тілесних бажань герой забув про головне - почуття між чоловіком і жінкою. Відчай і жіноча беззахисність в очах Ули, не помічені Шульгою, призвели до смертельного кінця: жінка втопилася. Ула сприймає свій гріх як трагічну провину, порушення сімейних основ. Осягнувши свій вчинок як моральний злочин, тягар душі, вона відчула потребу звільнитися від нього. Смерть німкені - протест проти агресивності завойовника і агресивності чоловіка загалом. У стародавніх народних віруваннях влада води вважалася настільки сильною, що відштовхувала зло. У цьому контексті вода в романі виконує також очищувальну функцію: звільняє Улу від зради перед чоловіком і надає їй спокій. За “загибель представниці цивільного населення” армійське командування застосувало до Шульги, враховуючи його фронтові нагороди, пом’якшені засоби покарання: звільнило з армії, понизило у званні й відправило додому “як цінного фахівця народного господарства”.

У третій частині “Борисфена” П. Загребельний повертає головного героя до України, де відбувається його третя зустріч із жінкою - Олею. “Хай її звузь не Юля, а Оля, одна літера, один єдиний звук, хіба не важить, хіба може відібрати в нього надію, адже жінка та сама, та сама вогнепальна краса, і той самий поваб у ній, що й тоді, в Азії, навіки, навіки...” [2, с. 149]. Доля її складалася невесело: чоловік зник безвісти на війні, братів було вбито, сама ростила, двох синів-близнюків. Між Романом і Олею виникають класичні стосунки між чоловіком та жінкою в патріархальному суспільстві: він ходить до неї додому, обов’язково з подарунками, спілкується, запрошує у кіно. Але кожна його спроба наблизитися виявляється марною. Головна героїня, дотримуючись моральних норм суспільства, свідомо прирікає себе на самотність. Ключові фрази її у стосунках з Романом: “Що люди казатимуть?”, “Що подумають?”. Характерною рисою Олиного характеру є невпевненість у собі, своїх відчуттях, дотримання канонів сімейної вірності, навіть якщо доля Грицька, чоловіка, невідома. її поведінка співзвучна ідеям Руссо, які він виклав у трактаті “Еміль” (1762) про підкореність дружини чоловіку, про неможливість забути про свою залежність від чоловіка і таким чином зберегти благополуччя сім'ї. Зважаючи на образ головної героїні, для неї це правильна позиція. Оля позбавляє Романа інформації: коли працює, їздить до матері, ходить у справах. Він змушений цілими днями чергувати біля її хатинки в надії зустрітися. Часові параметри їхнього протистояння - декілька місяців. Навіть після поєднання тіл та душ в Ользі жила суперечливість жіночого духу і жіночого тіла. Останнє знаходилося у розквіті, а душа не вірила у щастя. “А вона [Оля] не вірила, не вспокоювалася, билася, мов чайка об суху дорогу, квилила, стогнала, плакала: “Ой, як же воно тепер буде? І що ж з нами оце буде? Я ж так не можу! Що скажуть

люди?..” [2, с. 215]. Важливість Шульги у житі і Ольги визначено П. Загребельним поетапно: стати робітником-практиком, відмовившись від наукової кар’єри, отримати квартиру в центрі міста, одружитися з Олею, перевезти її синів від тітки Килини, щоб створити справжню сім’ю. Мріям не судилося здійснитися. Ольга дізналася, що Грицько прийшов з війни покалічений, оселився у шахтарки на станції Ясинуватій, пив, бився. Вона, не вагаючись ні хвилини, не думаючи про себе і Романа, їде до чоловіка, виконуючи свій сімейний обов’язок: “Повинна поїхати туди і привезти синам їхнього батька. Діти не винні, їм потрібен батько” [2, с. 222]. Через нещасний випадок у дорозі жінка загинула, покинувши Романа Шульгу знов на самоті.

Четверта жінка зустрічається на шляху головного героя на Всесоюзному форумі енергетиків у наступній частині роману “Ітіль”. Роман Шульга піднявся по щабелях влади, обіймає посаду начальника управління “Інтер-енерго”. Юлія Никонова - головний спеціаліст Московського міністерства енергетики. Вона - освічена, розумна, впевнена у собі жінка, заміжня, має чоловіка і шестирічного сина. На залицяння Шульги відповідала стримано й сухо. А Роман мовби прокинувся від летаргічного сну, “бо він знов зустрічав ту саму жінку. Жінка могла бути тільки одна єдина, тоді виявилося, що їх може бути кілька, та однаково вони неминуче зливалися в ту саму, і не тільки зовнішня подібність, а навіть звук голосу, аромат і тепло тіла, сухий шелест тонкого волосся <...>, - все було те саме, дане й дароване йому спервовіку, найвищий дар і найвище блаженство!” [2, с. 244]. Божевільним вчинком він покорив її серце: ніс на руках дев’яносто три сходинки від Волги до готелю нагору, влаштував їхню зустріч у поїзді до Москви. Поїзд став закритим простором, що поєднав героїв в єдине ціле. Стрімка шаленість почуттів (“щасливі в любові, божевіллі, аж до кінецьсвітності”); однак, не є підставою для Юлії активно зустрічатися з Шульгою, намагатися бути разом, кинути свою сім’ю.

Образи головних героїв - протилежні у вираженні почуттів. Юлія мислила тверезо, закликала Романа до розуму, обережності, виваженості, він не звик до обмежень, бунтував, приїздив до Москви у справах, але зустріч між ними не відбувалася: її відправляли у відрядження. Відстань - межа, що розводила героїв, завдавала неймовірних мук, але й рятувала. Шульга пам’ятав, скільки разів наближав до себе попередніх жінок, був з ними надзвичайно щасливим, але це кінчалося катастрофою: вони гинули. Самотність і туга за коханою жінкою виливаються в наполегливість героя,щоденних дзвінках,проханнях до Юлії переїхати до нього жити. Але жінка ставить свій материнський обов’язок над усе» висловившись надзвичайно чітко:. ‘‘Коли без жартів, то не забувай, що в мене є син. Ти ще зустрінеш десяток таких Юльок, як я, а в мого сина може бути тільки один батько... Що ти про це можеш знати, коли не мав ні дружини, ні дітей?..” [2, с. 285]. Юлія відкрила очі Романові на просту істину: він вигадав собі жінку, “повірив у її вічність ” і не помічав, як вона щоразу вмирає, покидаючи його. Перша Юлія вмерла від тифу, друга - втопилася, третя - загинула під колесами поїзда, Передчуття загибелі Юлії Никонової передано письменником за допомогою образів: у грудях у Шульги “крижаніло”, “наростали льодові глиби, гнітили, душили”. Літак розбився, смерть коханої жінки сприйнята героєм, як “дика розпука”, “відчай”, “безсилля”, “безвихідь”. Тягар провини підводить Шульгу до

висновку: коханих жінок потрібно було захищати, відстоювати, боротися за них, а не думати про власне задоволення. Філософські роздуми про взаємини його з жінками є важливою характерною рисою роману П Загребельного. Внутрішнє життя Шульги проходить як постійний роздум, самоаналіз вчинків. Підсумок у власній життєвій філософії він зробив у Стамбулі, який нагадував йому рідний Київ: “Він жив досі не завдяки вірності ідеалам, а тільки всупереч їм» бо людське життя - це життя душі, а його душа стала жити далекої ташкентської ночі, і все, що було потім, було трагічними втратами, тяжкими спогадами, історією, і, може, коли б не Київ з його загадковими тисячоліттями, то навряд чи вдалося б Шульзі уберегти свою нещасну покраяну душу” [2, с. 312].

Зустріч головного героя з останньою жінкою своєї мрії відбувається в Туреччині. Приїхавши у справах до Стамбула, Шульга зупинився в готелі “Етап” і звернув увагу на кольори у номері: “все оранжево-золотисте”, “золоті шпалери”, “бобрик на підлозі оранжевого кольору”, “все оранжеве у ванні”, “жовтогарячий світ”. Яскравий колір пов’язується з сонцем, що символізує просвітління. У даному контексті - це натяк на довгоочікувану зустріч, що освітила життя Романа Шульги появою Юлії. Саме в цьому останньому розділі “Візантія” П.Загребельним піднята така проблема, як становище жінки в епоху перебудови, опозиція жінка - держава. Перебудова мала “чоловічий характер”, чоловіки працювали на всіх рівнях управління, приймали рішення. Такі жінки-вдови, якою була Юлія (чоловік помер від пияцтва), жінки одиначки (її донька Галя) змушені були самостійно виживати в суспільстві. Під час соціальних зрушень “жінки завжди стають першими жертвами” [2, с. 334]. Юлія мала вищу освіту, працювала в бібліотеці, її донька Галина, закінчивши політехнічний інститут, - на заводі, мала доньку, теж Юлію, жили в комунальній квартирі. Під час перебудови лишилися без роботи (будинок бібліотеки припав комусь до вподоби, шістнадцять осіб з вищою освітою - на вулицю, завод закрили). Боляче переживаючи несправедливість суспільства, вони повинні були виживати. Піддавшись на вмовляння подруги, яка торгувати їздила до Туреччини, Юлія та Галина з донькою відправилися шукати кращої долі за кордон. Образи героїнь зосередили у собі ті приниження, переслідування, безправність, що їх зазнавали у мусульманській країні українські жінки. Подруга зникла, турецькі прикордонники їх змусили “відпрацьовувати” відсутність віз, потім віддали Мустафі в місто Різе.

Закордонне місто змальоване в романі П. Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства” як чужий, ворожий світ, в якому жінка - тільки річ для задоволення пристрастей чоловічого тіла. Міні-образи побутових умов проживання жінок: “примітивний барак”, “вода в колонці на вулиці”, “інші зручності невідомо де” і духовне вмирання “збезчещена жінка”, “місяць жаху” - ведуть до посилення асоціації з пекельними муками. Пекло, на думку героїні, - це “царство нагих тіл”, де втрачено навіть власне ім’я, усіх дівчат та жінок звуть однаково - Наташа (від популярного шлягера сезону “Московська Наташа”). Катаклізми у суспільстві, незручні квартирні умови, необхідність виживання у власній країні й на заробітках за кордоном проституцією ведуть до руйнування жіночої особистості, і найчастіше виходом є смерть (вісімнадцять дівчат втопилися в Босфорі). Невідомо, як склалася б доля Юлії в таких несприятливих умовах, чи

зберегла б вона духовні сили, якби не Роман. Зустріч Романа з героїнею прозаїк передає через паралель з Ульрікою, німкенею. Шульга бачить Юлію вперше серед німецьких туристок, до яких вона пристала, щоб подивитися столицю Туреччини. І чорний колір плаття на ній, яке було на німкені, додає трагедійного зображення її володарці, уособлюючи "відчай, нещастя" [4, с. 410].

Замкнене коло повторення дійсності: жінки покинуті напризволяще своїми державами: Ульріка - в Німеччині, Юлія - в Туреччині. Перша гине, а другу рятує Шульга, відправивши додому до Києва, вирішивши її проблеми. Символами оновлення, оживлення Юлії є слова, сказані з квартири Шульги вже у столиці: "Я тебе люблю. Чую і люблю" [2, с. 349]. Розмірковуючи над прожитим життям, герой приходить до висновку: "Тільки тепер він збагнув нарешті незворотно-трагічну помилку свого життя: жінка, до якої він ішов крізь роки й десятиліття, яку вперто шукав, яку ждав і жадав, насправді ніколи не існувала. Він її вигадав. А жінку не можна вигадати. Все можна вигадати, окрім жінки й смерті" [2, с. 346]. Прагнучи сховатися від абсурдності життя, самотності в обіймах вимріяної жінки, він усвідомив, що Юлія не зможе його врятувати. Це повинен зробиш він, щоб допомогти сьогоднішній Юлії, може, останній в його довгому житті, тому свідомо прирік себе на смерть. Психологічні міркування Шульги в передчутті загибелі відтінені пейзажем: "Клекіт, піна, бірюзова стіна води, гриміння валів, сіль на скелях, ніби засохлі сльози" [2, с. 349]. Буяння природи відповідає і стану головного героя: "Не відступати. Тільки вперед! Тільки до кінця!" [2, с. 349].

Отже, винесене в назву роману ім'я Юлія поєднує долі п'ятьох героїнь: три із них мають ім'я Юлія, одну звуть Олею, а прізвище Юльченко, німкеня - Ула. Навіть зовнішньо вони подібні. Роман Шульга, головний герой, покохавши в Ташкенті Юлію, яка стала епіцентром його власного світу, шукає її образ в інших жінках, які перетинають його життєвий шлях. На жать, значення цієї постійності є щастям для героя лише на деякий час, а далі - випробування і страждання. Взаємовідносини Шульги з жінками обмежені в часі, але кохання між ними взаємне і всеохоплююче .Героїні знаходяться у тенетах стосунків,в яких почуття і Сексуальний зв'язок займають надзвичайно важливе, але не головне місце, бо стать взаємодіє з іншими соціальними категоріями - обов'язком, мораллю, бажаннями й громадською думкою. Кожна із жінок мала чи має сім'ю, дітей (окрім німкені Ули), але з жодною із них Роман Шульга так і не зміг створити родину та продовжити свій рід через ряд обставин, а потім і через їхню смерть (винятком є Юлія із Стамбула). Безглузда трагічна загибель чотирьох героїнь пробуджує в героєві відчуття провини за невміння утримати коханих. В останній частині роману, зустрівши нову Юлію з сім'єю - донькою та онукою, теж Юлією, точною копією Юлії-старшої, забезпечивши їх матеріально, він свідомо йде з життя. Тягар смертей і створення в уяві неіснуючого ідеального образу призводять героя до фатального кінця.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Дрозд В.Г. Листя землі: Роман. - К,,: Укр. письменник, 1992. - 559 с.
2.Загребельний П.А. Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман. - Харків: Фоліо, 2002. - 351 с.

3.Тарнашинська Л. Таємниця Євразії, або Жінка і чоловік з погляду вічності (інтерв'ю з П. Загребельним) // Березіль. - 2000. - № 7-8. - С. 165-173.
4.Тресиддер Дж. Словарь символов. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 448 с.

Л.М. Кулакевич (м. Дніпропетровськ)

ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО „ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА"

Досліджується своєрідність художнього осмислення та вираження філософії любові і смерті в романі П. Загребельного. Увага зосереджена на ідеї смерті як сенсу людського існування,

Ключові слова: міф, абсурд, текст, ономастика, психологізм, фантастика.

Peculiarity of artistic comprehension and interpretation of philosophy of love and death in the novel by P. Zagrebelnyj is examined in the article. The accent is made on the idea of death as the sense of human existence.

Key words: absurdity, my th, text, onomastics, psychologism, a fantasy.

Смерть як неминучий і суттєвий момент життя завжди була топ-темою людських роздумів. Для людини смерть - це не тільки природний феномен, але й явище соціальне і моральне, що містить у собі складний контекст суспільних відносин. Вивчаючи феномен смерті і причини спадковості - „нав'язливого повторення" у природі живих організмів одного виду, А. Вейсман зробив висновок, що будь-яка жива субстанція, складається з двох частин: тимчасової (смертної) - це тіло у вузькому значенні, сома, що піддається смерті, і постійної (безсмертної) - зародкової клітини, яка при сприятливих обставинах розвивається в новий індивідуум, тобто оточує себе новою сомою [11, с.752]. Таке наукове пояснення збігається з найдавнішими уявленнями людства про тимчасовість людського тіла, вічність душі і її постійного відродження в іншому тілі. Виходячи з постулату А. Вейсмана про те, що первісною для всіх організмів є проста форма - безсмертна зародкова клітина, З. Фройд стверджував, що всі органічні потяги будь-якого організму спрямовані на відновлення попереднього стану - зародкового, а отже, „метою будь-якого життя є смерть" [11, с.745].

Початково ідея смерті як сенсу людського існування в романі П. Загребельного виражена символічно - після першої в житті ночі кохання Роман Шульга, несподівано відправлений на фронт, усім своїм тілом і душею прагне повернутися до „безладного глиняного міста на безіменну глиняну вуличку в теплий жіночий дух" [4, с. 43]; пізніше героєві здається, що він ховає друга Андрушу Супруна у

© Кулакевич Л.М.,2010

глину, „з якої Бог зліпив Адама” [4, с.111]. У зв’язку з біблійним міфом про створення людини з глини бажання Романа повернутися у глиняний світ Ташкента - „у втрачений рай” сприймаються як неусвідомлене прагнення героя померти - перетворитися у глину, стати її частиною аби сховатися від жорстокого й абсурдного світу, в якому він побутує.

Смерть кожної коханої жінки вказувала Романові Шульзі на те, що кохання і секс - це лише тимчасовий стан задоволення-небуття, який рано чи пізно зникає, але він аналогічний до стану смерті. Щоб усвідомити це, герой П. Загребельного проживає життя, постійно повертаючись до однієї і тієї ж жінки, а по суті - до думки про смерть: „Ця жінка несподівано з’являється, майже одразу вмирає, воскресає, щоб знову вмерти і воскреснути, а я самовбиваюся щоразу, разом з її зникненням прикутий навіки до неї і тільки до неї, і не можу пояснити, збагнути, знати: чому?” [4, с.245]. Через звукову схожість слів „життя” і „жінка” характеристика останньої сприймається в романі швидше як означення сутності життя: „Жінка - це кноський лабіринт... хитро вибудувані пастки і приваби, солодкі святилища лише для обраних, таємничість раю, в глибинах якого немає правди, зате є насолода, смак тіла, свята низотність жінки” [4, с.340].

Традиційно лабіринт асоціюється з блуканням у замкненому просторі, циклічністю (постійним поверненням до початку, повторенням). В античній літературі міфологема лабіринту пов’язана з ініціацією героя, який мусить подолати в лабіринті різні перешкоди і зустрітися з Мінотавром (Смертю). Лише на схилі життя герой П. Загребельного усвідомив, що, намагаючись віднайти втрачену жінку, аби знову і знову відчути солодке забуття у її лоні, він несвідомо прагнув померти: „З тої далекої ташкентської ночі почалося руйнування його тіла і його душі, руйнування, яке помилково сприйняв за початок свого справжнього народження, розквіту, чоловічої зрілості. Ще не знав тоді зовсім простих речей. Танкіст не може залишатися в своєму танку вічно, хіба що буде вбитий. Бій починається і кінчається, і ти виходиш з броньованої машини в незахищений світ, сповнений небезпеками і загрозами. Так і з жінкою. Вона для тебе як танк для короткого бою, як поїзд, ідо рано чи пізно прийде до станції призначення, <...> На всьому лежить тінь кінця А він тоді ще не знав цього <...>” [4, с. 50] (підкреслення наше — Л. К.). Остаточно розуміє це Роман, пройшовши лабіринт свого життя і вп’яте зустрівши Юлію.

На думку В. Красних, „автор, створюючи художній твір, здійснює селекцію знакових форм і відбирає ті з них, які максимально повно й адекватно відображають задум і водночас максимально відповідають типові реціпієнта (читача), входять у його знакову систему і змістовний код, що й дає змогу останньому сприймати й розуміти текст. Таким чином, автор не тільки створює текст, але й у певний спосіб прогнозує його сприймання реципієнтом” [6, с 56]. У свідомості людства число п’ять найчастіше пов’язувалося з мікрокосмом людини, повнотою людського буття (п’ять пальців, п’ять почуттів, якими людина сприймає світ), воно символізує самопізнання і духовну цілісність [3, с.584]. Лише проживши життя і п’ять разів зазнавши болю через втрату найдорожчого (аналогічно до п’яти ран, завданих Ісусові Христу на хресті перед смертю), Роман усвідомлює, що

смерть - це солодке забуття. Концептуальним у розумінні смерті як сенсу людського буття є ім'я головної героїні - Юлія.

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" [5, с .36]. Ім'я Юлія сприймається насамперед як алюзія на Юлію з „Нової Елоїзи" Ж.-Ж. Руссо, а в поєднанні з іменем Роман - на шєкспірівську Джульєтту, і це заздалегідь налаштовує на те, що в романі П. Загребельного йтиметься про взаємне кохання і самовбивство героїв через неможливість бути разом. Цьому відповідає і подієва лінія твору: Роман Шульга все своє життя .шукає Юлію-Уляну, жінку, яку спізнав у Ташкент! і яка стала для нього сенсом існування. Азіатська Юлія була для Романа Шульги жінкою, ідеальною не тільки фізично, але і в життєвих принципах - природна, вільна від забобонів, як первісна жінка, вона обрала чоловіка і віддалася йому, не соромлячись свого тіла, почуттів. Ідея існування світу як первісної єдності чоловіка і жінки в акті фізичної любові стає провідною у романі. Духовна спорідненість при цьому є іманентною між закоханими, бо справжня любов обирає рівних собі (про що говорить і сам Шульга: „твоє тіло розумніше ніж мозок" [4, с.269]): молодий офіцер закохується у молоду, хоч і досвідчену жінку; малоосвічений солдафон обирає неосвічених. затурканих побутом Ульріку і Ольку; імпозантний міністр і президент фірми - спеціаліста Міністерства енергетики і бібліотекаря. Роман Шульга кожен раз закохується у жінку, дуже схожу на азіатську, точніше кам'янську Юлію, але кожного разу її забирає смерть.

Врешті-решт, герой чинить самогубство. Однак лише таке розуміння твору, на нашу думку, є поверховим.

Героїня П. Заґребельного представляється як Юлія, та згодом виявляється, що так її почали називати з легкої руки археолога Романа, а її справжнім ім'ям, тим, яке вона отримала при народженні, є Уляна.

У довідковій літературі семантика імені Уляна пов'язується з семантикою імені Юлія, що є похідним від римського родового імені Julius - з роду Юліїв, що у свою чергу утворене від грецького Ioulos - кучерявий, пухнастий [8, с.109]). Вважаємо, що ім'я Уляна не є фонетичним варіантом латинського імені Юлія, скоріш за все, воно має праслов'янський корінь, який зберігся в українському слові „вулик" і російському „улей" - дім для бджіл, укр. „вулиця" і рос. „улица" - простір, обмежений будинками, тюркському „аул" - простір, окреслений будинками. З іншого боку, в українських замовляннях неодноразово згадується про воду-Уляну, наприклад: „Єсть Господь на небі жив, Ордан-ріка хрищаниця, земля мати, вода Уліяна" [9, с.100]; „Здорова була, вода Оляна, од Бога создана, ти, земля Тетяна, і новії ключі трутовії. Ти ж, вода Оляна, проходила землями, новими ключами, і входила ти в море, очищала ти море, піски, і кремінння" [9, с.170]. Уличами називалося стародавнє східнослов'янське плем'я, яке жило у пониззі Дніпра, на берегах Чорного моря; рос. „улитка" (равлик) - істота, яка від природи має власний дім і проживає біля води (зокрема, у наскельних зображеннях індіанців вода позначалася знаком у вигляді мушлі равлика [2, с.94-94]). Враховуючи це, а також наукову теорію про те, що перше життя з'явилося у воді, можна припустити, що у свідомості первісних людей поняття „дім" і „вода" були

синонімами життя (пройшовши через воду, неживе стає живим, тому в казках мертвих героїв оживляли водою), а в праслов'ян, можливо, на їх позначення існувало якесь слово з коренем „ул". Вірогідніше, ім'я Уляна пов'язане з семантикою води як першопочатку життя. Напевне, це відчував і автор роману - найважливіші у житті Романа Шульги жінки так чи інакше пов'язані з водою: на березі Дніпра народилися і проживали мати героя Уляна, азіатська (кам'янська) Юлія-Уляна, дніпропетровська Олька Юльченко (співзвучне до імені Оляна - фонетичного варіанта „Уляна"), у будиночку на березі ставка проживала німецька Юлія-Ульріка, з четвертою Юлією герой знайомиться на Волзі, а п'яту зустрічає на березі Босфору. Низка асоціативних і сюжетних деталей (життя народилось у воді →вода-Уляна → народжений Уляною → Уляна живе біля води → прагне повернутися до Уляни) сприймається як алюзія на зв'язок героїнь на ім'я Уляна з архетипним образом Великої Матері, однією з іпостасей якої є вода.

Культ Великої Матері є одним з найдавніших та найбільш поширених. У свідомості людства Велика Мати дає життя всьому сущому, вносить гармонію у світовий лад, і в неї повертаються після смерті. В уявленні давніх українців Велика Мати - сира земля, де ознака „сира" вказує на воду як невід'ємну сутність Великої Матері. З іншого боку, вода була межею між „цим" і „тим" світом, а також шляхом у царство мертвих. Вважалося, що душа людини після її смерті занурюється у воду, проходить через неї [3, с.174]. Головною мірою це пояснює і обставини смерті Шульги, який зривається в море. Падіння героя у воду сприймається як його символічне повернення у первісний стан „до-буття", „до-народження", аналогічний до перебування зародка в утробі матері, де він оточений водою.

За уявленнями християн, після смерті душа потрапляє у рай, а в язичництві - у вирій, казкову вічнозелену і теплу країну блаженства , потойбічне царство [12, с,,416]. У романі П. Загребельного вода, яка манить героя, має спільну ознаку з раєм вирієм - вона зелена: „Шульга вийшов з машини і став на самому краю прірви. Прірва була морем, небом, лазурною бірюзою, світовим смарагдом, крізь який, ніби з-під густих жіночих вій, прозирнуло його ясно-зелене серце з дитячих снів, а тоді тихі води дніпровські, і в їхній повільній течії тисячократно віддзеркалюється жіноче лице, одне-єдине і тисячоповторене, мовби сотворене з вод ріки, моря, з вічних вод буття, і воно усміхалося до нього, кликало, заманювало ..." [4, с.349].

Героям П. Загребельного властиве не християнське, а язичницьке розуміння світу: життя людини не лінійне (початок - кінець), а колоподібне, де смерть - це лише постійне повернення на початок - старт. Нікопольська Юлія сприймає Романа як воскреслого чоловіка Василя, а Романові здається, що в Ульріці-Олі-Юлії реінкарнується ота перша, азіатська Юлія. Московська Юлія відчуває, що Шульга зовсім чужий їй га водночас чимось ніби й знайомо рідний чоловік [4, с.265].

Як вважають віруючі, з вирію-раю в земний світ душі потрапляють через лоно матері при народженні дитини. На думку Романа Шульги, „<...> може й до жінок пориваємося ціле життя з такою несамовитою сліпою пристрастю тільки тому, що знов жадаємо повернутися туди, звідки прийшли, втонути в первісному океані вічного життя, з якого виплили тільки на коротку мить <...>" [4, с.252]. Шульга прийшов з раю у незатишний світ через лоно жінки Уляни. Тільки секс з Юлією-

Улямою-Удьрікою-Олею давав йому відчуття перебування у раю, тіло Юлії він сприймає не інакше, як „золоті брами раю” [4, с.265], які відчиняються тільки для нього. Отже, оточена звідусіль загрозами, у передчутті нещасть і катастроф, душа Романа прагнула повернутися в рай тим шляхом, яким вона потрапила у світ - через лоно Уляни, тому й обирав герой жінок саме з іменами, схожими на ім’я матері (цим пояснюється і неусвідомлений героєм страх інцесту перед своєю першою обраницею, десятикласницею Уляною, бо для його душі кожна Уляна - мати): „І матір його звали Уляною, і в несамовитій любові своїй до тої жінки з глибин Азії Шульга мовби віднаходив, здавалося б, навіки втрачені в темній каламуті життя золоті стежки любові до найріднішої, до матері” [4, с.188].

Через мікрообрази любові як „цілонощного солодкого вмирання” [4, с.43], „раптового вмирання”, „солодко-страхітливого звергнення в небуття”, „фантастичної незаземленості і майже неприсутності у всіх земних справах” [4, с.174] і подвійне ім’я героїні в романі П. Загребельного виокреслюється думка про нероздільність любові (Юлії) і смерті (Уляни). Смерть злякає юного Романа, тому друге ім’я героїні - Юлія, яке у свідомості культурного європейця є синонімом любові, стає своєрідною обгорткою-обманом, якою прикрашено – прихоовно від героя смерть - першопочаток (Уляну). Напевне, тому, осмислюючи свої почуття до Юлії, змужнілий герой вже навіть по думки не називав це любов’ю, бо йому видавалося, що любов - це щось легке, радісне, а „в ньому самому живе почуття набагато складніше, тяжке, гнітюче, та водночас прекрасне до найвищих меж блаженства...” [4,. с. 173]. Лише пізніше Шульга зрозумів, що любов - це смерть, а тілесний потяг до жінки - „природа”, „сліпа хтивість”, „божественний бруд” - „насправді б мало зватися вмиранням, смертю, безнадійною загибеллю. Ми всі лиш діти природи і діти смерті” [4, с.200]. Єдність любові і смерті наголошено і назвою роману - „Юлія, або Запрошення до самовбивства”, де сполучник, на нашу думку, вказує не на протиставлення любові і смерті, а взаємоперетинання цих протилежностей.

Отже, роман П. Загребельного „Юлія, або Запрошення до самовбивства” є спробою письменника осмислити філософську, метафізичну проблему сенсу буття і смерті людини. Можливо, роман є самовираженням, звільненням духовно травмованої душі самого автора, бо, як зазначає М. Моклиця , „художня література - це не тільки мистецтво слова, це також психологія й філософія людини, яка об’єктивується у слові” [9, с.5].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Афанасьев, А. Славянская мифология / А. Афанасьев. - М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. - 1520 с.
2.Бауэр, В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. - М.: Крон-пресс, 2000. - 504 с.
3.Войтович, В. Українська міфологія / В. Войтович. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
4.Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман / П. Загребельний. - Х.: Фоліо, 2003. - 350 с.

5.Карпенко, Ю. Имя собственное в художественной литературе / Ю. Карпенко // Филологические науки. - 1986. - № 4. - С. 5-9.
6.Красных В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) / В. Красных // Вестник Московского университета: Научный журнал. Серия 9: „Филология". - 1998. - №1. - С. 53-70.
7.Санакоєва, Н. Культура взаємостосунків чоловіків та жінок у творчості П. Загребельного 90-х ХХ стУН. Санакоєва, В. Шевченко //Література в контексті культури: 36. наук, праць /Ред, Кол.: В. А.Гусев та ін. ~ Д.: В во Дніпродетр. ун-ту, 2004. - С.167-173.
8.Скрипник Л. Власні імена людей / Л, Скрипник, Н. Дзятківська. - К.: Наукова думка, 1999. - 336 с.
9.Українські замовляння / Упорядник М. Москаленко. - К.: Дніпро, 1993. -310 с.
10.Моклиця, М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. - Луцьк: Вежа, 2002. – 390 с.
11.Фрейд З. Я и Оно: Сочинения /З. Фрейд. - М.: Эксмо; Х.: Фолио, 2008. - 864 с.
12.Шапарова, Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н. Шапарова. - М: ООО „Издательство АСТ": ООО „Издательство Астрель": ООО „Русские словари", 2000. - 624с.

Розділ 3. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

І.З. Павлюк (м. Київ)

ДИСКУРС ПОЕЗІЇ У ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті на основі спогадів сучасників Павла Загребельного, його власних художніх текстів, есе, інтерв'ю, епістолярної спадщини, зокрема листа до автора, проілюстровано ставлення класичного прозаїка до поезії як літературно - мистецького жанру і до його репрезентантів - поетів - у загальносвітовому суспільно-політичному та інформаційно-художньому аспектах.

Ключові слова: поезія, проза, літературно-мистецький жанр, поет, прозаїк, художній текст, стиль, жанр, головний герой, ліричний герой, письменник-прозаїк, література, дискурс.

Classical writer's attitude to poetry as the literary and artistic genre and to its representatives - poets - in social and political, informational and artistic aspects is revealed in the article. The analyses is given on the basis of the memoirs of P. Zagrebelnyj's contemporaries and his own works, essays, interviews, letters (to the author of the article in particular).

Key words: poetry, prose, literary-art genre, poet, prose writer, art text, style, genre, main hero, prose wnter, literature, discourse.

Духовний горизонт творчих особистостей масштабу Павла Загребельного якщо й замикається на одному жанрі, як-от на прозі - Лев Толстой, Джек Лондон, Ернест Хемінгуей... то хіба в координатах їхніх власне художніх текстів. Коло ж їхнього спілкування, як правило, виходить далеко за межі жанру, виду, класу, гендеру тощо.

Зважаючи на відсутність у вітчизняному літературознавстві серйозних компаративістських міжжанрових досліджень, цікаво і повчально вивчати творчо-особистісні стосунки репрезентантів різних родів літератури (та й різних видів мистецтва), які так чи інакше випивають на саму літературу з її соціально-політичними, міфотворчими, суто художніми («чисте мистецтво») функціями.

Так, приміром, відверто негативне ставлення того ж Льва Толстого до поезії як жанру («писать стихи - все равно, что идти за плугом приплясывая») не завадило йому «по-житейськи» дружньо спілкуватися із такими власне поетами як Ніколай Некрасов.

Пари-антиподи в координатах жанру: Байрон та Руссо, Тарас Шевченко та Марко Вовчок, Леся Українка та Ольга Кобилянська, Борис Олійник та Григір Тютюнник...

Такий письменник («принциповий» прозаїк-енциклопедист) як Павло Загребельний, який був головою Спілки письменників України, навіть через службові обов'язки спілкувався із представниками інших літературних жанрів:

© Павлюк І.З., 2010

Борисом Олійником, Ліною Костенко, Дмитром Павличком, Іваном Драчем. Тому мова лише про умовну щирість, глибину, репрезентативність цього співтворчого співтовариства, а також про присутність власне поезії у художньому тексті прозаїка як цитати, як елемента стилю, скажімо, у художньому тексті (новелі, оповіданні, повісті, романі...) чи як звертання, апелювання, наприклад, в координатах епістолярних чи мемуарних текстів.

Так, одна з дійових осіб роману письменника «Диво», події у якому починаються в «надмор'ї» ранньої весни 1965 року, - поет («Один був інженер, один (що вже й зовсім незвично) - поет, один - лікар, четвертий - Отава»).

Між цими репрезентантами різних професій, стилів зовнішнього та внутрішнього буття відбувається розмова, у якій, звичайно, свідомо чи підсвідомо, мислено чи чуттєво задіяний і головний ліричний герой - тобто сам Павло Загребельний: *«Поет перший вчепився поглядом у гілочку, що несміливо стриміла збоку, ще по-зимовому чорна, кострубато-незграбна, мов уламок абстрактної скульптури або небачений корал, що виринув із теплих океанічних глибин.*

- Я писатиму про це дерево, - сказав він, посвистуючи від вдоволення. Він робив це отак: сі-сі і дуже втішався своїм оригінальним свистінням, а ще більше тим, що ніхто не догадався висловлювати майже всі свої почуття таким дивним робом. - Коли мене люди не бачать, я віддаю їм свої вірші, - казав він,- коли ж присутній я сам, тоді-сі-сі!

- Сонет чи відразу поему? - прискалив насмішкувате око Отава, який чіплявся з своїм кепкуванням до всіх, і всі, хоч як це дивно, досить легко зносили його насмішкуватість, призвичаїлися до неї і навіть нудьгували без свого лукавого товариша.

- Старий, - не ображаючись, мовив поет, — ти нічого не розумієш. Така гілочка не вміститься й у поемі. Сі-сі!

- Людина повинна бути оригінальною» - сказав інженер. - Якщо в тебе немає оригінальності, то ти повинен хоча б вигадати її. Наприклад, я вигадав для вас оце вікно. Що далі?

- А далі ми питимемо чорну каву, - сказав лікар.

- З медицинським спиртом, - додав Отава.

- По-моєму, в тебе було тяжке дитинство, - незлобиво сказав лікар. Чорним гумором, як правило, страждають люди, в яких було тяжке дитинство.

- А буває гумор білий? - поцікавився Отава.

- Старі, я прочитаю вам один свій вірш, - втрутився поет. - Це вірш про аристократизм. Сі-сі!

Він був маленький і широкий, майже квадратовий у постаті Мабуть, у минулому штангіст чи боксер, його про це ніхто не розпитував, а він немає часу на розповіді, бо або ж сісікав, або ж без кінця читав свої вірші, які всі троє за кілька днів знали напам'ять. Вірш був модерний, як вікно, коло якого вони сиділи.

Якщо ти прокинешся рано-вранці
Серед білого сум'яття простирадл і подушок,
І снігова білість різоне тобі в очі,
І ти задихнешся від крижаного холоду самотності,
І помандруєш поглядом до вікна,

Мерщій пошлеш блискавицю свого погляду до вікна —
До цього прорубу в одвічній людській самотності —
І станеш шукати там неба великих надій,
Бо, прокидаючись, ми завжди вимандр..." [1]

У цьому уривку, особливо в останньому (перед віршем) абзаці, - ймовірно, бачення письменником-прозаїком самої ірраціонально-метафізичної природи поета - медіума історії (за Ліною Костенко), який «немає часу на розповіді, бо або ж сісікав, або ж без кінця читав свої вірші».

Врешті, до 18-го століття, усе, що прийнято називати літературою, було поезією. Проза як жанр закріпилася лише у віці 19-му.

Тому чи не усі талановиті прозаїки десь у третьому поколінні - латентні поети. Тобто не кожен органічний поет - прозаїк, але кожен натуральний прозаїк - потомственний поет.

Такий делікатний, метафізично-здогадувальний дискурс (по-нашому - розмірковування) про стосунки прозаїка, який фізично відійшов у вічність, із поезією та поетами апріорі вимагає розлогішого посилання на його ж тексти і авторитетні, бажано письмові, свідчення тих літераторів, хто знав його творчість і його особисто.

«Не знаю, чи писав він замолоду вірші. Його судження про поетів і поезію були такі ж суперечливі, як і його характер. Одних він безоглядно хвалив, інших безоглядно заперечував. Пригадую захоплене читання ним пушкінського шедевра «Приметы»:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.
Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было;
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло...

Є закономірність у тому, що саме Загребельний - і ніхто інший (той інший навіть не уявляється) як редактор «ЛУ», надав її сторінки літературним новобранцям, імена яких стали потім знаковими, - пише про письменника один із близьких до нього побратимів по перу, відомий літературознавець, поет Володимир Базилевський, резюмуючи: - *Попри жорсткість чи й жовчність, у ньому незрідка озивався поет. Кваплюся уточнити - у сенсі світоглядному. На користь цієї думки свідчить і його імпульсивність. Зрештою, проза теж, — уважне прочитання її під кутом авторського фенотипу могло б дати додаткові докази для мотивації цього твердження»* [1]

Мотивацією твердження про небайдужість Павла Архиповича Загребельного до поезії як літжанру і самих поетів якнайпереконливіше слугує його відома стаття «Три долі, Шевченко», надрукована 19-25 лютого цього року в газеті «Слово Просвіти» [3], де прозаїк Павло Загребельний, осягаючи життєву і творчу долю генія, у контексті нашої теми зокрема зазначає*: «Коли історичні умови склалися так, що ми не мали професійних поетів, народ створив сотні тисяч пісень,*

неповторні думи, билини. Усі великі українці були поетами: полководець Хмельницький, філософ Сковорода, письменник Шевченко. Хмельницький був не тільки великий гетьман, а й великий поет. Може, добра половина дум про його часи — це його власні. Не записували — все потонуло в безіменності й смутку часів. Шаблею здобули державну волю, але особистої волі ні шабля Хмеля, ні гайдамацькі вила не дали. Шевченко, мовби відчуваючи це (бачить на власному гіркому досвіді), обирає слово. Тоді — Франко, Леся, Коцюбинський, Тичина <...>». Нижче (у цьому ж, багатому енергією духу письмі) говорить про своїх сучасників-поетів: *«Поет повинен промовляти до світу мовою і голосом свого народу — тільки тоді він стане великим. Нині вік зоднаковіння. Драч пише, як Вознесенський, Вознесенський — як Ален Гінзберг. А от Вінграновський не зважає ні на які літературні моди і вперто пише по-своєму. "Лягла зима, і білі солов'ї затьохкали холодними вустами...". Пізніше (тут же) знову реверсує аж до античності: «Гесіод розповідав, як музи вчили його пісень біля підніжжя Геліконy, де він пас батьківські вівці. А Шевченко? Які музи вчили його, коли він пас ягнята за селом? Гайдамацькі музи, музи степів, Дніпра, сивих туманів, диких бур 'янів і козацького реготу. Шевченко був упертий, як мала дитина, як пророк, як геній».*

І - знову у контекст Шевченкового часу: «*Про поетів найкраще сказав Гоголь: "Поэты берутся не откуда же нибудь из-за моря, но исходят из своего народа. Это — огни, из него излетевшие, передовые вестники сил его". Ще він сказав, що справжні поети: "Точно разнозвонные колокола"* [3].

Судячи із цих от текстів, Павло Загребельний однозначно поважав, а то й поважно любив поетів, за великим рахунком і не ділячи майстрів високої, талановитої літератури за віком, статтю чи жанрами, які вони моно- чи політеїстично репрезентували.

Звичайно, найближчим часом вийдуть друком свіжі статті-спогади про письменника світового рівня Павла Загребельного, автори яких будуть «незлим тихим»., чи й ображено голосним словом згадувати класика, як-от Іван Драч в інтерв'ю львівській газеті після смерті класика [4]:

« -Я вдячний Павлові Загребельному за те, що він свого часу врятував мене взяв на роботу у "Літературну Україну" (письменник був головним редактором видання у 1961 1963 рр. - Г. Г), коли мене вигнали з університету. Підтримав мене у важкий час, - розповідав Іван Драч "ВЗ". - Згодом почав друкувати й інших шістдесятників: Миколу Вінграновського, Віталія Коротича, Володимира Дрозда, Івана Дзюбу... Власне, шістдесятники й вийшли із "Літературної газети " Павла Загребельного. Він прихищав талановитих людей. Між ним і мною було не лише 12 років різниці у віці - була ще й статусна "відстань". Загребельний був чоловіком високого рангу. Керував Спілкою письменників, був близьким до Володимира Щербицького.

<...>

- Павло Загребельний мав непростий характер. Письменник Роман Іваничук навіть назвав його "бурчуном"...

- Та він, великою мірою, був навіть противним чоловіком. У товаристві міг сказати на чиюсь адресу щось не надто приємне. На нього ображалися. Але схиляли голови - й пробачали все, бо це був Павло Загребельний».

Були і на моєму творчому шляху зустрічі із Павлом Загребельним. На жаль, заочні. Перша: як представник письменницького цеху я із благословення автора «Роксолани» літав разом із Ольгою Сумською на поетично-театральну презентацію цього роману турецькою мовою у Стамбул [2], друга - письменник прислав мені дві свої книги («Брухт» і «Думки на розхрист») із дарчими написами та дуже характерний із погляду філософії, психології життєтворчості лист, запрошував у гості, але вже через тиждень через стан здоров'я зустріч була скасована...

Лист у контексті нашої теми годиться навести повністю, відкинувши зайву професійну скромність, оскільки він як епістолярно-щирий, не на показ, зостається документом епохи, відображає ставлення письменника до політики, смерті, літератури, поезії:

«Шановний Ігоре!

Клопоти мені з цими варязькими іменами.

Пишеш І-горе, читається: горе. Пишеш І-горю, читається: горю. А я, хоч маю апостольське ймення, - ні писати, ні говорити не можу. Два роки був практично мертвий, лежав без руху і без мови, дружина моя Елла Михайлівна воскресила мене, тепер терзають уколами, щоб видужав. Навіщо? Бути головнокомандувачем? Мається Ющенко. Стати генієм? Вже є Гончар. Тому тільки й лишається мені, що радіти успіхам на поетичній ниві Ігоря Павлюка та Грицька Лютого з його махновським епосом «Мама Марія», а самому потихеньку перечитувати Геннадія Айгі:

Мы умрем, и останешся
Тоска людей
По еле чувствуему следу
Какой то волны, ушедшей
Из их снов, из их слуха,
Из их усталости
По следу того,
Что когда-то называлось нами..

Місяць тому я послав Вам свою книжку на адресу Спілки письменників. Мабуть, вона там десь загубилася. На книжці я написав: Ігореві Павлюку, поетові невичерпної сили, в таємничій поліській душі якого дивним, майже містичним чином відлунюють буйні степові голоси незабутніх Миколи Вінграновського і Валерія Іллі.

Отака моя «передмова». На більше не маю снаги.

Поза тим Vale, як казали розбишаки-римляни.

Щиро Ваш ще живий П. Загребельний у Кончі-Озерній.

23 липня 2008р.

P.S. *Я став читати поета Ігоря Павлюка з часу публікації його поезії в журналі «Основа». Валерій Ілля тоді передрікав поетові велике майбуття. Не помилився. Його слова годилося б оголосити якимось чином.*

П. Загребельний».

Коментувати цей лист, особливо його адресату, неетично. Тут, на порозі вічності, усе класично просто, прозоро, сумно.

В історії світової літератури Майстри часто благословляли і підтримували підмайстрів. Тому цей лист зобов'язує і підтримує водночас.

Годилось би лише нагадати, у рамках нашої теми - дискурс поезії у прозаїка-класика, що згадуваний тут прозаїк-класик Олесь Гончар вірші писав (у 1985 році видана його книжка «Фронтові поезії»), а цитований тут Геннадій Айгі - прекрасний російсько-чуваський поет-дисидент, лауреат премії імені Бориса Пастернака, а Валерій Ілля - ще не оцінений належно вітчизняною критикою наш, вітчизняний, поет, редактор-продовжувач ще шевченківського журналу «Основа» у 90-х роках XX століття.

Глибина та обшир проникнення Павлом Загребельним у філософію, психологію та й ідеологію внутрішнього та зовнішнього світу його героїв та соціально-природних систем дає можливість на які завгодно теоретичні препарації із його текстом-надтекстом-підтекстом (дискурсом) та накладання на них і наймодніших, і ретро-матричних теорій, включно із релігійними, національними, класовими, расовими, соціостатевими (гендерными), які, очевидно, відкривають реципієнтам, аналітикам, письменникам-практикам те, що, як правило, відбувається на рівні підсвідомому, надсвідомому, тобто інтуїтивному, гармонійному, тому й поетичному.

Як бачимо, Павло Загребельний, на відміну від Льва Толстого, не заперечував поезії як жанру, а поважно любив її, підтримував поетів... І, очевидно, для літературного світу не було би нестерпно дивним, якби у великій спадщині класика світового рівня з'явилася і збірка поезій.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Базилевський В. Павло Загребельний. Людина високого зросту. До 85- річчя від дня народження Павла Загребельного

2.Гуляв Ігор із Роксоланою вулицями Стамбула: Інтерв'ю Віктора Вербича з Ігорем Павлюком // Сім'я і дім (Луцьк). - 2006. - 3-9 серії:

3.Загребельний П. Три долі. Шевченко // Слово Просвіти. 2009. – Ч. 7 (488).-19-25 лют.

4.Іван Драч: «Загребельний працював, як скажений комбайн, продукуючи роман за романом» (Інтерв'ю взяла Галина Гузьо) // Високий Замок. -2009. - 5 лют.

І.В. Кропивко (м. Дніпропетровськ)

ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В “НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІДАННЯХ” ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Простежуються особливості комічного й засоби його творення в оповіданнях Павла Загребельного «Тризе» і «Носоріг», що входять до збірки «Неймовірні оповідання».

Ключові слова: П.Загребельний, особливості комічного, засоби творення комічного, оповідання, літературний процес.

Peculiarities of comic and devises of its creation in the stories “Tryze ” and “The rhino” by P. Zagrebelnyj, which can he found in the collected stories “Unbelievable stories ”, are examined.

Key words: P. Zagrebelnyj, peculiarities of comic, devises of its creation, story, literature process

«Неймовірні оповідання» стоять дещо осібно в епічному доробку Павла Загребельного. Ми звикли вважати цього майстра слова автором виключно великих прозових форм - переважно романів, рідше - повістей. Однак серед його творів зустрічаємо і цю книжку малої прози, до якої включено лише одну повість. Ми не будемо звертатися до принципу групування й добору творів до книжки, так само як і їхньої жанрової специфіки,. На перший план нашого дослідження виходять деякі аспекти поетикальної і стильової особливості малої прози письменника, котра багато в чому перегукується з його романістикою. В одній статті важко простежити всі такі особливості, та оскільки однією з визначальних рис багатьох творів, включених до збірки, є комізм, позначений дивним і добрим гумором, що переростає в іронію, а то й подеколи в їдку сатиру, то ми й вирішили простежити специфіку творення комічного в оповіданнях збірки. Для аналізу візьмемо два твори - «Тризе» і «Носоріг». В обох випадках життєвий парадокс стає основою сюжетного розгортання центральної події.

До речі, вибір парадоксальної ситуації, майже нереальної у повсякденному бутті, наближає «Носорога» до жанрового визначення як новели, оскільки в основі - анекдотичний випадок: поява екзотичної й чималенької за розміром тварини в маленькому провінційному містечку. «Тризе» побудований на цілком імовірній для радянських часів події. Бажання втрьох їхати в купе без випадкових сусідів змусило трьох героїв викупити чотири квитки, але «поїзне начальство» виявилося суворим у дотриманні правил, тому герої й вигадали неіснуючого супутника. Жанрова поліфонічність виявилася і в наближенні аналізованих творів до жанрів художнього фейлетону, зважаючи на наявність таких ознак, як злободенність змісту, сатиричність, динамізм викладу, пародійність, авторський підтекст, та гуморески, основними показниками якої в обраних для аналізу творах є комічний сюжет з легкою жартівливою тональністю, сміх як доброзичлива,

© Кропивко І.В.,2010

емоційно забарвлена критика в дотепній, парадоксальній, подеколи оксиморон ній формі в аспекті морально-етичних критеріїв. Зазначені жанрові ознаки в оповіданнях Павла Загребельного не виключають один одного, а взаємодоповнюють, бо стосуються різних предметів зображення. З гумором автор ставиться до образів друзів-письменників, які вміють пожартувати, та образу Скляра (мера міста П., де з'явився носоріг) - людини, доброзичливої й освіченої, хоча й непридатної до посади, яку займає. Зі справжнім сарказмом, що може досягати гротескових форм, передаються вади суспільства та особи, які їх втілюють.

Одразу наголосимо на інтертекстуальності аналізованих оповідань, що виступає способом породження комічного ефекту та проявляється, з одного боку, в постійних згадках артефактів світової культури, а з іншого - проведенні паралелей до явищ літературного життя і власне літературних творів. У випадку з «Тризе» автор безпосередньо вказує словами одного з героїв на аналогію, згадуючи схожу містифікацію. Обговорюючи «біографію» й особу щойно вигаданого супутника по купе, герої засумнівалися, «...чи не занадто коротке це прізвище?

- Коротке? - подивувався я. Чому ж коротке? Для містифікацій завжди потрібне щось замашне. Згадайте типяновського поручика Кіже» [1, с. 70] (виділення наше - І.К.). Відмінність - у витоках містифікації. Кіже - породження недбалості писаря, дослужився до чина генерала, одружився на фрейлині, мав сина, не будучи реальною людиною. Тризе - свідомо створена містифікація з конкретною метою. Проте художня функція в них однакова - вони виступають прийомом, завдяки якому яскраво вимальовуються недоліки суспільних норм поведінки, породжені їхньою невідповідністю здоровому глузду.

«Носоріг» по-іншому обігрує анекдотичну ситуацію, яка має місце в літературному процесі. Якщо в «Тризе» паралель проводиться до твору, що належить російській літературі й визнаному класику літературознавства і більше не потребує додаткових алюзій чи натяків, то в «Носорозі» автор веде справжню гру з читачем, обізнаним з фактами світового літературного процесу. Не називаючи твір класика французького театру абсурду Ежена Іонеско, що має таку ж назву, Павло Загребельний створює подібну ситуацію. Місце дії - невелике провінційне містечко. В обох випадках введення до тексту екзотичної тварини як дійової особи постає прийомом оголошення соціально вагомих явищ, що потребують, на погляд автора, сатиричного змалювання. Якщо провести паралелі між творами, то вияскравляться не сюжетні збіги, і діалогічні. П. Загребельний ніби веде дискусію з Е. Іонеско, продовжуючи деякі репліки героїв французького автора. Зважаючи, що героями його п'єси виступають обиватели, а не посадовці, як у П. Загребельного, то символічною є репліка Жана, який зазначає, що боротися з нашестям носорогів на місто самотужки не варто, а треба заявити протест міській владі, це справа муніципалітету, а згодом інший герой Дюдар доповнює, пропонуючи надати владі можливість самій вирішувати, що робити. І П. Загребельний змальовує ситуацію, коли «радянський муніципалітет» займається такою справою і що з цього виходить, у такому контексті стає зрозумілим, чому автор декілька разів протягом оповідання називає Скляра мером, а не звичним для радянського читача поняттям голова міськради. Відмінності в тому, що 1) в творі Е. Іонеско кількість носорогів

збільшується з геометричною прогресією, тоді як П. Загребельний обмежився однією твариною, та 2) зауваження стосовно того, звідки з'явився перший носоріг, що в першому творі висуваються як припущення (зоологічний сад чи пересувний цирк), є незаперечним фактом у другому (пересувний звіринець). Суттєвим аспектом філософських проблем, піднятих Е. Іонеско, виступає вирішення питання про приналежність носорогів до африканського чи азіатського типу, бо проектується на болюче питання расової дискримінації та націоналізму. Павло Загребельний у такі дискусії не вдається, його носоріг належить до африканського типу, і ніякі сумніви в цьому в читача не виникають. Також: символічною фразою з французького твору в контексті українського оповідання набуває репліка Жана, який почав перетворюватися на носорога, що він має мету і йде до неї навпростець. Під неї добре підпадають образи посадовців, так яскраво змальовані П.Загребельним у шаржово-гротесковому вияві, бо добре репрезентують собою деформовану мораль деформованого суспільства, хоча прямих паралелей чи неоднозначних натяків письменник не проводить і не робить.

У «Спробі автокоментаря» Павло Загребельний пише про свій роман «Диво», що «...автор свідомо йшов на ризик бути зрозумілим не всіма» [2, с. 40]. Ймовірно, що це художньо концептуальна позиція автора, адже те ж саме можемо сказати й про «Носорога» та «Гризе». Інтертекстуальні вставки іноді пояснюються в тексті оповідань (вже згадуваний тиняновський Кіже в «Тризе» чи імена Лоренца і Гржимека в «Носорозі»), іноді залишаються без коментарів - кому треба або хто захоче дізнатися, той дізнається (герої «Тризе» - письменники Павло Загребельний (титульний автор вказує на власну тотожність літературному образу), Василь Земляк (здогадуємось із присвяти, що передує тексту твору) та Микола Зарудний (добре вгадуваний образ тими, хто був особисто з ним знайомим [3, с. 148])), а деякі просто розраховані на естетично й культурно підготовленого читача. Останній тип найпоширеніший, наприклад: «Так колись у візантійських храмах над найбарвистішими зображеннями ангелів і архангелів ... всевладно і всемогутньо панувало зображення Пантократора під найвищим склепінням, у красі й величі...» [1, с. 61], - або: «Чехова я міг цитувати з заплющеними очима. І хто там знає, кого він запрошував: Горького, Буніна, свого редактора Вукола Лаврова, ачи й вигаданого нами Тризе?» [1, с. 69]. Всі разом інтертекстуальні компоненти, включаючи численні алюзії й цитування реальних (лист А. Чехова у «Тризе») чи вигаданих (лист-відповідь з міністерства на запит головного героя оповідання «Носоріг» Скляра) документів, створюють «підвищений естетизм автора» [3, с.148] та виконують функцію контекстуального антиномічного підкреслення негативних сторін зображуваної дійсності. Наприклад, експозиція оповідання «Тризе». Автор-розповідач, який позиціонується як особа, тотожна титульному автору, з ностальгійним задоволенням згадує давно минулі часи. Спогади починаються з фрази «Поїхати до Ялти!» [1, с. 60], що одразу наводить на думку про А. Чехова, чий літературний музей знаходиться в цьому місті та який написав широко відомих «Трьох сестер», котрі постійно повторювали «В Москву! В Москву!», куди вони прагнули, як до земного раю. Таке «райське» відчуття виникає і в читача завдяки створенню письменником відповідного асоціативного поля через використання відповідної лексики (мигдаль, лунає голос, милость тощо) та стилістично

вишуканої цитати з листа А. Чехова («Когда же в Ялту? Здесь уже пахнет весной. На набережной пахнет цветами, в Мисхоре видели перелетных гусей, в садах кричат птички... Буду ожидать вашого приезда с нетерпением. Буду день и ночь сидеть на пристани и ожидать парохода с вами.

...Приезжайте, сделайте такую милость!» [1, с. 60-61]). Улюблений авторський прийом контрастного змалювання використаний і в цьому випадку, до того ж - подвійного контрасту: 1) одразу після цього висловлюється сум з приводу того, що описані часи давно минули, 2) наступна зав'язка знайомить читача з основною колізією, що зумовлює можливість застосування як гумору, так і сатири для її змалювання: три героя «Тризе» знайомляться з вагонною провідницею. Образ провідниці, на відміну від письменників-героїв, становить різкий контраст попередньому контексту. Так, про подорожуючих автор говорить: «.. .ми ще тільки їхали до Ялти, щоб застати там ранню весну, вклонитися Чехову, посидіти місяць-другий в літфондівському Будинку творчості і, може, щось написати.

Ми - це Василь, Микола і я, давні друзі, поєднані спільною долею, війною, літературою і Києвом» [1, с.61]. Порівняємо із зміненими ритмом, тональністю й експресією, якими супроводжуються фрази, де йдеться про провідницю: «Коли я показав вагонній провідниці наші квитки, вона повертіла їх у руках, глянула знизу вгору на трьох нас по черзі (ми всі виявилися набагато вищі за неї), тоді спитала досить занудливим голосом...»[1, с. 61].

Основа комічного в аналізованих творах - це невідповідність, що проявляється в двох основних ракурсах: по- перше, невідповідність загального рівня розвитку й моральних якостей людини посаді, яку вона займає (провідниця, голова міськради), і по-друге, проекція цієї невідповідності на навколишню реальність, яка виявляється абсурдною у зіставленні з нормами здорового глузду.

В оповіданні «Тризе» таку мораліно-культурну невідповідність,як реалію соціальної дійсності представляють, усі посадові особи: провідниця, бригадир, начальник поїзда і частково міліціонер. Така ж ситуація в оповіданні «Носоріг». Гумор, з яким зображений головний герой і він же розповідач голова міськради Скляр, поступово переростає в сатиру. Взагалі стиль оповіді часто наближається до стилю «Вишневих усмішок» О.Вишні. Начебто невинне іронізування викриває повну непридатність особи до посади, яку вона займає, тим більше, що її призначення було цілковитою випадковістю. Герой - розумна й освічена людина, проте безвольна. Він усвідомлює свою невідповідність посаді, проте не йде з неї. Така позиція героя дає змогу автору його вустами давати містку характеристику іншим посадовцям, які виступають у карикатурному вигляді, що цілком співзвучне абсурдності ситуації, що виникла, причому котра логічно детермінована згідно з законами соцреалізму.

Оповідання «Носоріг» за сатиричною спрямованістю значно ширший за «Тризе», натомість останній вищий за художньою цінністю. У «Носорозі» крім соціальних явищ висміюються і принципи створення художніх творів, зумовлені соцреалістичним каноном і які позначали часто творчість українських письменників того часу. Цей аспект винесений у підтекст, проте його легко можна простежити, зокрема висміюються такі особливості, як шаблонність у використанні сюжетних ліній, стандартна логіка розгортання сюжету, трафаретність

висловлювань героїв (злісний порушник правил руху, підступи злих сил, підступи імперіалізму, неймовірно, але факт, не маю права наражати дітей, а онуки ж спитають, представник пережитків історичних епох, вимагали обставини, найнебезпечніші напрямки, база харчування тощо), гіперболізована пафосність, не підкріплена предметом зображення («Ніякі то не підступи, і не космос (КамАЗ же наш?), і ніяка не містика, й не кібернетика (перерахування основних «ворогів» радянської людини, що позначалися як такі на сторінках преси та літературних творів – І.К.), а живісінький звір, африканський носоріг, мовби зістрибнувши з ілюстрації в шкільному підручнику, жене щосили до районного українського міста» [1, с. 140]), недолугість стилю («Інший на його місці ще б протирав очі, дивувався, не йняв віри, чухав потилицю, звертаючись до степових просторів, просторікував про незбагненність таїни, про чудо й протиприродність того, що сталося , а Скляр знав своє: мерщій до міста, негайно вживати заходів, рятуватися від носорога» [1, с. 143]. Маємо пародію одразу на дві тенденції тогочасної літератури: зображення сентиментального образу українця, який лише переживає, та навпаки - «пролетарсько-колгоспного примітиву» [3, с. 150]), відшукування національної особливості там, де її немає («...чи міг би африканський носоріг ... їсти українську цибулю...» [1, с. 157]). М. Слабошпицький, висловлюючись про літературу соцреалізму, писав: «Наша література ... дуже полюбляла вихоплених із самої життєвої гущі людей, повсюдно й повсякчасно заакцентовуючи їхню реальність та життєподібність» [3, с. 148]. П. Загребельний іронізує з цього приводу: «Найбільшою реальністю була його кумедно покалічена машина. І хуліган водій КамАЗу теж був реальністю, і ота тварюка, що погалопувала до околиць міста» [1, с. 140].

Літературний іронічний контекст у «Носорозі» створюють також алюзії на широковідомі мистецькі твори. Серед них — мовленнєві стилізації під мову автора-оповідача із хрестоматійного кінотвору «Сімнадцять миттєвостей весни», наприклад: «Скляр знав: треба гнатися за тварюкою і щось робити. Що саме - не важило. Головне - добратися до міста, а там буде видно» [1, с. 140]. Згадаємо: «Штирлиц знал...» Начебто невинна алюзія, але яка багатозначна! У контексті оповідання сприймається як пародія на пафосну творчість та насаджуваний літературою спосіб мислення і ракурс усвідомлювання соціалістичної дійсності.

Важко проминути таку репліку: «Облиш свій гумор. Справа серйозна. До пас прибув носоріг!» [1, с. 145]. Як нагадує гоголівське: «К нам прибыл ревизор!» Це не тільки пародія на стиль висловлювання штампами, але й алюзія на образ ревізора в однойменній п’єсі М. Гоголя з тією відмінністю, що ревізором в аналізованому оповіданні, який виявив стільки негараздів, стала «чужа» тварина.

Якщо узагальнити виявлені засоби і прийоми створення комічного ефекту та пародійності, то в «Носорозі» на перший план виходять такі:

1) вибір аспекту комічного як предмета чи способу зображення. Тут виділяємо, крім тих невідповідностей, про які вже йшла мова, невідповідність у змалюванні емоційного стану героя існуючими штампами (лексичні, перефразування афоризмів (головами не становляться), сюжетні тощо. Наприклад: «Все в ньому здригалося, переколотилося в голові, але поволі приходив до тями і з спокійніш вдоволенням відзначав...» (виділення наше - І.К.) [1, с.140]),

невідповідність трагічності ситуації а) лексичним засобам, обраним для її змалювання (кумедно, хуліган, тварюка тощо. Наприклад, опис того, як носоріг потрапив до міста П., через усвідомлення голови міськради: «Скляр ще посилав мовчазні прокльони услід злісному порушникові правил руху, а тим часом у нього перед очима відбувалося щось і геть несусвітне. Ота коробаха, отой вагон, тарахнувшись об одне та друге дерево придорожнє, тріснув, репнув, розверзся, з його нутровища вмить вискочила гігантська, неповторна в своїй потворності істота і наосліп поперла вниз, у долину, до його, Скляревого, міста» [1, с. 139-140]. Прийом використання невласне прямої мови автора підкреслює водночас характеристику героя як людини, яка підвладна впливам стереотипів і мало чим відрізняється від обивателя), або навпаки, для опису незначної події використовуються слова, що позначають глобальні явища («Клумби ... за кілька хвилин являли собою картину такого страхітливого понищення, ніби на них обрушилися всі земні й небесні стихії: циклони, смерчі, землетруси, цунамі, виверження вулканів, лавини, зсуви» [11, с. 140-141]); б) наслідкам («...він, Скляр, пробує наздогнати носорога, не дати тому наробити лиха. Хоч, щиро кажучи, лихо вже скоїлося. Носоріг безжально, по-хуліганськи, по-розбійницьки потоптав Скляреві клумби на узбіччі шосе» [1, с. 140]);

2) постійне змішування високого з низьким або різнопорядкових явищ: підбір несумісних між собою порівнянь, що належать до різних семантичних сфер («Покажи тепер комусь ці колишні клумби, то подумає, що там телесувалися відьми , чорти гопки били або принаймні пройшла колона тракторів К - 700» [1, с. 141]), антиномічне зіставлення стилістично неузгоджуваних між собою рядів градацій («Тож Скляр забув про амбіції, солідність і статечність, у грюкоті, торохтінні й скреготі пролетів вулицями до міськради...» (виділення наше - І.К.) [1, с. 143]) або невідповідність очікуваної стилістично забарвленої лексики текстово реалізованій (посада мера міста вимагає поваги до особи, яка її займає, натомість образ Скляра створюється за допомогою «зниженої» лексики: пролетів, забув, впав, ухопився тощо, так само як і мовлення інших посадовців, наприклад, райветлікаря Задорожного: «Не ящур, то якусь епізоотію може прителющити, а мені - розхльобуй! ... Чого бояться? А чорти його маму знають» [1, с.146]), виділення у такий спосіб ключових слів для розуміння смислу оповідання (наприклад, «Пузик нічого не розумів і не хотів розуміти. Він упивався своєю владою, безконтрольністю і безмежним нахабством. Що йому якісь там шофери? І що йому навіть цей голова без реальної влади?» [1, с. 149], - або: «Тільки людині хочеться стати чимось іншим, кращим, вищим. А носоріг хоче бути лише носорогом, жаба - жабою, осел - ослом, ти ж, хоч і цар природи, - відповідно пристосовуйся і дій» [1, с. 151]);

3) сюжетний комізм, що виявляється в сюжетному й психологічному змалюванні й детермінуванні героя (так, прийняття головним героєм важливого рішення зумовлено факторами, зовсім не повязаними. з подією: «До міськради було ближче, ніж додому, та й офіційніше ж, а така надзвичайно загрозлива ситуація вимагала найперше офіційного, командного місця» [1, с. 143]), використанні прийому змішування оцінних площин (героя хвилюють дріб'язкові, а не глобальні проблеми, він - перша особа в місті, свою брехню виправдовує як

вимушену, пояснює її як своєрідну дипломатію: «Сидітемеш удома - конфлікт з начальством, підеш на роботу - конфлікт з дружиною. Ось і метайся між двома вогнями. Вчора Скляр спробував вдатися до дипломатії... Така собі дипломатія районного масштабу. Людині доводиться якось викручуватися» [1, с. 141], - або: «Коли ситуація не така загрозлива, завжди можна виплутатися» [1, с. 143]) або уведення в текст твору комічних елементів, дотичних до ситуації, але таких, що випадають із неї (прикладом може слугувати римована нісенітниця, представлена як поетичний експромт райнаросвіти Кібця у відповідь на прохання допомогти Скляра: «Носоріг, носоріг потоптав наш оборіг. Скочив я через поріг і поніс йому пиріг. Їж пиріг, носоріг, не топчи наш оборіг!» [1, с. 146]);

4) гумор має яскраве іронічне забарвлення (наприклад, уведення традиційного для гуморесок образу дружини героя. В оповіданні образ дружини має гумористичне забарвлення, вона виступає таким собі «підбріхувачем» навпаки: «Жінки завжди проти всього, а його дружина й поготів» [1, с. 142], однак саме вона дає слушні поради чоловіку: «Тому Скляр зробив те, що зробив би кожен український чоловік, який має кохану (але сувору, як усі українські жінки) дружину: подзвонив найперше додому» [1, с 144]). Проте коли увага переходить з власне психологічних невідповідностей героя на невідповідності соціальні, що стали вже сумною реальністю для тогочасного читача, іронія стає сатирою: «Ось так і живи! Ти просиш машину, а тобі дають трактора, та ще й насміхаються! Ти хочеш розповісти, яким бачиш своє місто в майбутньому, а перед тобою мовби отих три буддійські мавпочки, одна з яких загуляє собі очі, друга вуха, третя рот: нічого не бачу, нічого не чую, нічого не говорю. Не хочуть ні помічати, ні слухати, ні відповідати» [1, с. 147], «Отою чайною, що збудована тільки на третину проекту, бо дві третини «відкусили» фінансисти? Чи, може, отим страховиськом, що зветься «Райнобуткомбінат» і почало розвалюватися, ще й не будучи добудованим? Чи бездонними баюрами, які повибивали на головній вулиці КрАЗи, що возять через місто матеріали на будівництво цукрозаводу, якому не видно кінця? » [1, с. 147-148], - або специфіка мислення горе-керівників: «На щастя, в Адочки не було домашнього телефону, і Склярові не довелося дзвонити їй, щоб спитати про те, що й сам знав» [1, с. 148], «...вихідний - це вихідний, нікого не знайдеш, та й незручно морочити людям голову. Стануть вимагати пояснень, а чим і як поясниш нашестя носорога на місто П.?» [1, с. 143-144].

Найпоказовішо сатира виступає у передачі образів інших посадовців, крім головного героя, - райвійськкома (кар'єрист, без уяви, емоцій, мислить штампами, без морального стрижня), заврайнаросвіти (байдужий до виконання службових обов'язків, переймається лише власним хобі, не відрізняє важливого від другорядного, однак чітко усвідомлює відповідальність за дітей), райветлікаря (знає добре лише свій вузький фах) та начальника міліції (гротесковий образ, що увібрав у себе всі можливі недоліки і як людини, і як посадовця). Введений ще образ архітектора Адочки, котрий має переважно композиційну функцію - дозволяє представити вставну історію про бюрократичний абсурд та зауваження про ієрархічні стосунки між посадовцями. Проте ці образи, суто фейлетонні розкриваються через діалог як спосіб подачі матеріалу в традиціях О. Вишні.

П. Загребельний гостро ставить питання, однак навіть не намагається дати відповіді на вічні питання «хто винен» та «що робити», він лише вказує на виразки тогочасної реальності. Спосіб подачі сатиричного матеріалу в поєднанні з елементами гумору наближають аналізований твір в аспекті жанрового наративу як до фейлетону, так і до гумореcки, й до анекдоту, й пародії.

В оповіданні «Тризе» засоби творення комічного не настільки широко використовуються, але послідовно і ненав'язливо, не впадають в око своїм самодостатнім значенням. Основним прийомом виступає контраст. На першому плані - контраст між двома групами героїв: письменниками, які подорожують, та поїзним начальством, до якого належать провідниця, бригадир і начальник поїзда. Окремою функціональною фігурою є міліціонер, він не належить до зазначених «ворогуючих» таборів, особа підневільна (виконує, що йому скажуть), але здатна мислити (сприймає фінальні пояснення письменників стосовно сутності Тризе), завдяки чому в наративі оповідання його позиція співвідносна з позицією імпліцитного читача, якому автор пояснює смисл твору. У специфіці змалювання основних груп героїв спостерігаємо антиномічність у доборі засобів. Один із проявів - опис зовнішності, який є доволі символічним, не відзначається особливою надмірністю» однак оцінна спрямованість протилежна. В обох випадках автор приділяє посилену увагу візуалізації характеристик. Якщо зовнішність Василя Земляка подається як поетизований опис скульптури: «. ..могутніми ударами тесана голова, чорна лев'яча грива, проткана, ніби срібним дротом, сивизною; величезні сині очі, повні мудрого смутку і неземної печалі, і на поєднання непоєдиувавого - різьблені соковиті уста, спраглі життя, радощів, надій» [1, с. 61], то опис героїв іншої групи націлений на підкреслення особливостей їхньої поведінки в яскраво вираженому негативнооцінному аспекті: «але не зачарованістю світився погляд провідниці» [1, с. 62], «бгаючи злі губи» [1, с. 62], «спантеличена ... мовчала» [1,с.62], «настирлива провідниця» [1, с. 66], «пробелькотів» [1, с. 66], «вслизнув» [1, с. 66] тощо. Взагалі в оповіданні відчутна посилена увага автора до символізації деталей, їхньої семантичної насиченості, особливо деталей поведінки: інтонацій, міміки, жестів, завдяки чому створюється об'ємний образ, що дає читачу можливість уявити живу, майже кінематографічну картинку.

Кінематографічність використовується і як оповідний прийом. Автор чітко «ритмізує» оповідь, поділяючи її на невеличкі епізоди, що швидко змінюють один одного, створюючи необхідний ритм. Виділяються епізоди кількістю дійових осіб. У цілому простежуємо чергування епізодів за принципом: протистояння письменників абсурдності вимог поїзного начальства - обговорення у дружньому письменницькому колі ситуації. У результаті вимальовується чіткий логічний ланцюжок для читача з проясненням і коментарем. Тому вагомості набуває подвійна позиція автора - коли він виступає як герой і як суб'єкт нарації. Іноді позиції переплітаються, наприклад:«...я подав їй чотири картонні чотирикутнички і чотири карбованці, вона запхнула в тісну кишеньку службової своєї сумки один квиток, другий, третій, четвертий тримала в пучках і перебігала но наших обличчях швидким поглядом.

- Хто займає шістнадцяте місце?

Запитання ні до кого» [1, с. 63]. Автор робить підсумки, коментує ситуацію, звертаючи увагу читача на суттєві деталі, користується прийомом невласне прямого мовлення, наприклад: «Начальник поїзда поволі посунувся до дверей. Куди це він попав, куди запровадила його дурна провідниця? Якісь незбагненні люди» [1, с. 70].

Антиномічність у змалюванні протистояння між групами героїв провокує використання для опису ситуації оксиморонів («ласкава диктатура» та ін,).

Для створення комічного ефекту автором використовується прийом контрастної передачі мовлення героїв. Інтелектуально й емоційно багатому мовленню письменників протистоїть звульгаризоване й примітивно-агресивне мовлення «начальства». Особливо помітна увага автора до ритміко-синтаксичної його організації та семантичної наповненості відповідно до ситуації («- Чула, чула! Нічого я не чула! - Провідниця майже вирвалася з м'яких Василевих рук. - Бригадира покличу, коли ви такі! Ми тут не допустимо!..» [1, с. 63]).

Але основним прийомом виступає все ж таки прийом містифікації. Письменники ведуть гру з «начальством», однак з читачем - ніякої гри. Навпаки, автор детально пояснює кожен логічний крок, наголошує всі етапи створення містифікації, а наприкінці спеціально вводиться образ міліціонера, якому прояснюється символічне значення образу Тризе: «Звуть його: товариш Тризе. Але то вже велика таємниця, до якої немає діла ні автоінспекції, ні будь-кому на світі. Тризе, або таємниця творчості. Найбільша таємниця людського життя, зрештою» [1, с. 76].

Як бачимо, оповіданням Павла Загребельного властиві ті ж особливості, що й для великих прозових творів, особливо написаних в останні десятиліття і позначених сатиричною спрямованістю. У подальшому доречно було б детально прослідкувати зв'язок між романною і малою формою його творів в аспекті поетикальної і стильової своєрідності.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ:

1.Загребельний П. Неймовірні оповідання: Оповідання, повість. - К.: Радянський письменник, 1987. - 367 с.
2.Загребельний П. Спроба автокоментаря // Урок української. -- 2001. - № 11-12. - С. 38-42.
3.Слабошпицький М. Тризе, або таємниця творчості // Київ. - 2004. - № 7-8. - С. 147-156.

Н.С. Дашко (м. Дніпропетровськ)

СЕМІОТИКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА”

Розглядаються особливості семіотики міста в романі П. Загребельного '"Юлія, або Запрошення до самовбивства” За основу аналізу взято типологію міської семіотики Ю. Лотмана. Також досліджується проекція міських топосів на психологічний стан головного героя, своєрідність її художнього втілення.

Ключові слова: міська семіотика, міський топос, психологічний стан.

The article is devoted to the analysis of peculiarities of the interpretation of the cities’ semiotics in the novel by P.Zagrebelniy “Julia, or Invitation to the Suicide The analysis is based on the topology of U. Lotman’s cities’ semiotics. There is also atialized a projection of cities’ toposes on the psychological conditio of the main hero, originality of it’s atistic style.

Key words: cities’ semiotics, cities’ topos, psychological means.

У системі символів, вироблених історією культури, місто займає особливе місце. Часто саме місто виступає тим локальним континуумом, у межах якою розгортається сюжет, розкриваються характери героїв того чи іншого літературного твору. При цьому дослідники семіотики міського простору виділяють дві основні його сфери: місто як простір і місто як ім’я. Подаючи типологію міської семіотики, Ю. Лотман розрізняє “концентричні” та “ексцентричні” просторові структури, перші з яких тяжіють до замкнутості, другі - до розімкненості, відкритості [3]. На його думку, “концентричне” місто є “посередником між небом і землею, навколо нього концентруються міфи генетичного плану воно має початок, але не має кінця - це “вічне місто”, “Roma aeterna” [3, с. 276]. “Ексцентричне” місто, за Лотманом, завжди знаходиться “на краю” культурного простору: на березі моря чи річки - тобто на межі стихій (моря і землі). Тут актуалізується опозиція природне - штучне. Це місто, створене всупереч природі і перебуває в боротьбі з нею, що уможливлює подвійність інтерпретації такого простору: як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як порушення природного порядку - з іншого. Через це навколо такого міста концентруються есхатологічні міфи, передбачення загибелі, ідея приреченості і панування стихій - як невід’ємна частина міфологічного циклу такого міста. Як правило, це - потоп, поглинання стихією [3, с. 277].

Вивчаючи твори українських письменників другої половини XIX - XX століть, переконуємося, що зображення урбаністичного простору постає в центрі багатьох із них як тло відтворення соціально-історичних подій, як проекція внутрішніх станів героїв. Цікавою, на нашу думку, є семіотика міського простору й характер психологічного окреслення індивідуального часопростору головного героя в романі П. Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства”.

© Дашко Н.С.,2010

У такому аспекті твір не вивчався, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

Особливістю авторського від творення хронотопу міста в романі “Юлія, або Запрошення до самовбивства” П Загребельного є те, що, по-перше, кожне місто постає як чітко окреслений, географічно визначений простір (Ташкент, Тепліце, Дніпропетровськ, Горький, Стамбул), у межах якого розгортаються події, а по-друге, - як психологічний простір самого героя, Романа Шульги. При цьому слід зауважити, що урбаністичний хронотоп у творі характеризується розмаїттям фрагментарно представлених міських топосів: вулиці, будинку, кімнати, сходів тощо, які корелюються зі станами героя. Усі хронотопи, наявні в тексті, є різними формами психологічного часопростору героя. Автор витворює психологічні трансформації простору, але об’єктивно простір кожного міста залишається незмінним. Окрім того, якщо скористатися типологією міської семіотики Ю. Лотмана, то в описах міст у творі можна виявити ознаки як концентричних, так і ексцентричних просторових структур. А характеристика одного з них (міста Ташкент) виразно скорельована на концентричне місто, інші - ексцентричні, деякі з них можна інтерпретувати як синтетичні просторові структури з рисами концентричних і ексцентричних водночас. Але кожне місто для героя пов’язане з жінкою - щоразу “новою Юлією”, з коханням до неї. Отже, образ жінки об’єднує просторову організацію подій у романі. Зважаючи на це, можна говорити про хронотопічний вимір й образу жінки. Знаково, що П. Загребельний використовує прадавні назви Дніпра, Волги, Туреччини, винесені у заголовки розділів-пригод (“Борисфен”, “Ітіль”, “Візантія”): тим самим автор перекидає місток між епохами, акцентуючи вічність жінки й любові до неї.

У першому розділі-пригоді (“Азія”) події розгортаються в Ташкенті під час Великої Вітчизняної війни. Проте в характеристиці міста наголошується його віддаленість від війни: “Ташкент став велетенською перевалкою для незмірно *далекого фронту*” [2, с.10] (Курсив наш. - Н.Д.). Ташкент постає ніби зітканий з двох світів: з одного боку - світ війни, просторово масштабний за своїми наслідками (перевалка для “нелічених тисяч нещасних розбитків, біженців, жертв війни” [2, с.10]), з іншого - локальний простір, позначений місцевим колоритом (‘"вулиці, площі, тихі скверики під крислатими чинарами” [2, с.10], базар з купами величезних динь, кошиками урюку і кишмишу, зі столами, заваленими горами халви і рахат-лукуму, арики і тутові дерева, глиняні халупи, глиняні дували, безіменна глиняна вуличка і все місто з “жовтої азіатської глини” [2, с.36] тощо). Багаторазово повторювана художня деталь, що все місто створене з глини є невипадковою: вона акцентує його первозданність і природність, наближеність до стихії землі. Характеристика Ташкента як локального континууму створює враження “незалежності від реальності” (Г. Зіммель), ніби він виникає за власним бажанням, виступаючи сутнісним об’єктом, який живе своїм власним життям, абсолютно незалежним від сприймаючого суб’єкта, виражаючи таким чином свою метафізичну внутрішню істину.

У цілому ж Ташкент бачиться героєві дволиким і загадковим: як “місто безладне, добре і водночас страшне”, у якому “все можливе” [2, с.10]. З одного боку, такі риси міста пов’язують його з хаосом, а з іншого - з космосом. І все ж на

перший план виступає семіотична характеристика Ташкента як центру світу, у конкретному випадку - світу героя, адже тут Роман Шульга вперше зустрічає Юлію і закохується в неї. Він пізнає жінку і сприймає це "за початок свого справжнього народження" [2, с.50]. Герой відчуває, що "жінка може заступити всі материки й континенти" [2, с.50] на всі віки. У контексті такого сприйняття Ташкент постає для Шульги містом таким же вічним, як і сама жінка і як сама Азія, частиною якої він є ("...Азія - це і є тьма просторів, пустель, віків, тисячоліть" [2, с.43]). При цьому актуалізується генетичний міф міста з власним сакральним центром, яким у романі виступає образ будинку (глиняна хатина) з жінкою-богинею (Юлією) в ньому. Така інтерпретація скеровує образ будинку на універсальний космогонічний образ, що символізує перемогу сил космосу над хаосом, та центр творіння, точку, де здійснюється акт творення, від чого сакральні властивості простору в цьому місці посилюються, набуваючи найвищого вияву [1]. Використовуючи просторову мову для передачі непросторових понять, а саме – внутрішніх станів героя, П. Загребельний робить будинок осередком любові (тілесної й духовної). Глиняна хатина з далекої ташкентської ночі сприймається героєм як уособлення гармонійного світу. Через десять років при зустрічі і з новою Юлією-Ольгою в українському місті (Дніпропетровську) цей образ знову виникне в уяві Шульги. У зв'язку з цим актуалізуються мотиви вічного повернення і неперервності життєвого колообігу. Все це дозволяє характеризувати місто Ташкент як концентричну просторову структуру, наділену власною космогонією.

Слід додати, що хронотоп Ташкента насичений психологічними деталями. Зокрема, це образ-символ лабіринту, що асоціативно виникає в описі вулиць міста (таким Шульзі спочатку здається шлях до будинку Юлії; чорна азіатська ніч "в безвісті непрохіддя заморок, тупиків" [2, с.22]) й образ-символ кола (головною деталлю в описі інтер'єру кімнати Юлії є круглий стіл, навколо якого рухаються лейтенант, жінка і капіташа), які проектуються на розкриття подальшої долі героя. Зображене у романі життя Романа Шульги в пошуках ідеальної жінки - Юлії - нагадує блукання лабіринтом. Щоразу він ходитиме по колу, шукаючи, знаходячи і втрачаючи своє кохання. Герой вийде з цього загадкового кола лише тоді, коли усвідомить "незворотно-трагічну помилку свого життя: жінка, до якої він ішов крізь роки й десятиліття, яку вперто шукав, яку ждав і жадав, насправді ніколи не існувала. Він її вигадав. А жінку не можна вигадати. Все можна вигадати, окрім жінки й смерті" [2, с.346]. Саме смерть (самогубство героя) розірве це магічне коло й стане для нього визволенням від земних блукань.

У другому розділі-пригоді ("Європа") роману "Юлія, або Запрошення до самовбивства" епіцентром подій є невелике чеське містечко Тепліце. На відміну від багатолюдного Ташкента Тепліце зустрічає героя безлюддям, ніби воно позбавлене дійсного буття. У першому описі цього міста домінує сірий колір: "...все довкола ще вкривала сіра запона: сіре небо, сіра земля, сіре місто з важкими сірими будинками <...>. Брудно-сірий вокзал Тепліце, сірі німецькі товарняки на рейках, сірі вузькі перони <:...> " [2, с.54]; "в сірому залі вокзального ресторану з-за сірого столу, вкритого сірою скатертиною, підвівся присадкуватий капітан з сірою лисиною і сірими вусами" [2, с.54]. Від цього Шульзі здається, що "довколишній світ втратив усі барви, зоставивши тільки сіру" [2, с. 54]. Важливою деталлю є

слово *ще* (курсив наш. - Н.Д.), адже згодом місто починає сприйматися героєм по-іншому, воно вражає його "якоюсь суворою вишуканістю" [2, с.60]: "вишукані, дивної, ніколи не баченої Шульгою краси будинки мовчки дивилися на чужих солдатів, кам'яні ангели на фронтонах розпачливо сурмили в німі кам'яні сурми, фігурні шибки в різьблених вікнах, <...>, тяжкі темні двері пильно стерегли химери: крилаті леви, пекельні виплодки з кажанячими крилами, понурі орли, яким ніколи не дано злетіти" [2, с.61]. У такому зображенні міста (завдяки архітектурній вишуканості) прочитується його штучність, оманливість, двозначність і навіть театральність; виникає враження декорації. Керуючись лотманівською концептуалізацією міського простору, в описі міста Тепліце в романі П. Загребельного "Юлія, або Запрошення до самовбивства" виявляємо семіотичний розподіл на передній і задній плани (ніби сцена й закулісся) і постійне усвідомлення присутності глядача: "У містах взятих, завойованих будинків завжди було більше, ніж людей. Власне, людей, місцевих жителів, майже ніколи не було видно, вони десь ховалися. Лякливо втулювалися в найнепомітніші закутки, затаювалися, завмирали, <...>, і тільки білі простирадла, що розпачливо звисали з вікон, балконів, покрівель, <...>, засвідчували присутність тих, хто хоч і капітулює перед завойовником, але робить це мовчки, анонімно, <...>" [2, с.61]. Епізод появи Ульріки теж відзначається театральністю спочатку Шульга дізнається про її існування (вона десь є, там, за кулісами: Сухоруков, Сузен і Шульга чекають на неї), а тільки потім "на сходовій площадці безшелесно з'явилася темна жіноча постать" [2, с.73]. На цьому тлі автор акцентує внутрішній стан Шульги: "його мовби вдарило в груди, він відчув, як засмикало довкола очей, так ніби очі задрижали, крик рвався йому з грудей, та він погамував його і тільки застогнав тяжко, гірко і - що й зовсім неймовірно! - ніби радісно"; "був розгублений і спантеличений"; "тільки й спромігся, що видихнув-простогнав ще й ще: Юліє! Юлю! Ю!"[2, с.73]. В образі Ульріки для героя оживає Юлія з далекої ташкентської ночі: поєднуються "могутня, спокійна Азія" і "розшарпана, роздерта, розгублена Європа" [2, с.90]; він ніби народжується знову. Проте грань між життям і смертю виявляється надзвичайно хиткою. Тільки-но відродившись душею, Шульга "помирає" знову: смерть Ульріки "стала для нього ніби подвійною смертю - смертю Ули і Юлії, кінцем усього, остаточністю, і вже ніяка сила не змогла б тепер виміряти глибини його безнадіГ[2, с. 104-105]. В епізоді самогубства Ульріки, її утоплення в лотоках біля водяного млина актуалізовано есхатологічний міф. Відчуття безпорадності, постійної тривоги, приреченості й страху ("жінка мовчала, чи то розгублена, чи то злякана" [2,с.73]), наголошені в сценах ще знайомства жінки з Шульгою, породжують есхатологічні асоціації.

Місто Тепліце розміщене на межі двох стихій - цивілізації й природи, воно розімкнене у навколишній світ. П. Загребельний зображує ліс навколо Тепліце величним, дивним, і ніби несправжнім, як і саме місто: "дивовижний ліс, у якому в гордовитій самотині стояли височезні, до самого неба, дерева з могутніми білими стовбурами, вже й не дерева, а мовби собори, і все в цьому урочистому лісі теж нагадувало собор: велика тиша, загадковість, велич і святість" [2, с.62]. Знаково, що садиба, у якій мешкає Ульріка з сестрою, розміщена на краю цього букового лісу - тобто на краю "культурного простору", на околиці, з власними семіотичними

ознаками (дротяна огорожа навколо садиби, пінявий клекотливий каламутний потік, масивна споруда водяного млина тощо). Таким чином, есхатологічні міфи концентруються навколо образу міста на околиці. Амбівалентного забарвлення набуває образ води: з одного боку, потік є символом життя (бо це вода в лотоках біля млина), а з іншого - це мертва вода (“пінява”, “каламутна”), як стихія, що забрала життя Ульріки. Європейське місто Тепліце разом з його околицею виступає ексцентричною просторовою структурою.

У третьому розділі-пригоді “Борисфен” зображено події з життя героя післявоєнного часу в Україні. За топонімічними ознаками міста вгадується Дніпропетровськ (“Озьорка”, вулиця Дзержинського, вулиця Комсомольська, вулиця Поля, будиночок академіка Яворницького, лікарня ім. Мечникова тощо).

Азія і Європа стають для Шульги “далекими віками і світами” [2, с.113], але Азія “ввижається йому мало не землею обітованою”[2, с.132],(таким собі втраченим раєм), бо там була Юлія. Нова Юлія-Ольга знову з’являється в житті героя - вже в цьому українському місті, яке (як і Ташкент), постає перед Романом Шульгою як місто “привабливе й страшне, прекрасне й жахливе[2,с.187]. Описуючи місце розташування будинку Ольги і саме помешкання, його інтер’єр, автор постійно проводить паралелі між Дніпропетровськом і Ташкентом: “глина була довкола, як первісний світ” [2, с. 207]; хатинка, зліплена з глини, “ніби геть безвіконне й бездверне, без будь-яких ознак людської присутності, та водночас таке тривожно знайоме” [2, с. 143]; “несподівано простора в цьому мізерному глиняному будуванні кімната, і круглий стіл посередині (навколо якого рухатимуться двоє - Ольга й Шульга, але рухатимуться “природно й невимушено, коли ніхто не гнався, ніхто не втікав, ніхто не нападав, ніхто не боронився [2 с.182]); і “оранжевий абажур з шовковими китицями над ним, і параван, за яким ховається постіль, і вішалка біля дверей, і довга цегляна плита за стіною...” [2, с. 144]. Образ цього будинку, як і глиняної хатинки з далекої ташкентської ночі, постає сакральним центром, навколо якого обертається життя героя. І в той же час просторово будинок Ольги розташований на дніпровській кручі, біля Дніпра, — тобто на межі двох стихій. Завдяки подвійному зображенню простору міста Дніпропетровська (крізь призму світобачення героя, з одного боку, і географічне розташування - з іншого) в його характеристиці синтезовано ознаки концентричного та ексцентричного міста (з домінуванням останнього).

Семіотична характеристика Стамбула як міста ексцентричного реалізується в п’ятому (останньому) розділі-пригоді (“Візантія”) роману П. Загребельного: міста на межі двох стихій - моря і землі; більше того — на перетині двох культур — Сходу і Заходу (до речі, Ю. Лотман у своїх дослідженнях згадує Стамбул теж як приклад ексцентричного міста). Саме в зображенні Стамбула повністю знаходить реалізацію есхатологічний міф: герой вирішує закінчити життя самогубством. Знаковим є опис місця, яке він обирає для здійснення свого задуму: “...бездонна прірва. Клекіт, піна, бірюзова стіна води, хвилі, кинуті в пролом між сухими скелями, водний пил над гребенями, гриміння валів, що котяться і розстеляються вже ніби по цих горах, по їхніх голих вершинах, і сіль на скелях, ніби засохлі сльози” [2, с.349]. Прірва, бурхлива стихія є уособленням справжнього Хаосу: “Він летів у пучину, в хаос, летів у тишу, збавчу, вічну, неймовірно прекрасну.

Востаннє здригнувся для нього світ і згас навіки” [2, с,350].

Незважаючи на аналогію міст, які інтерпретовані нами як ексцентричні просторові структури, вони відрізняються одне від одного, насамперед за есхатологічним елементом. Найбільше це виявляється в характеристиці Стамбула. Символічно, що міста Ташкент і Стамбул знаходяться практично на одній паралелі (Ташкент — 41,3, Стамбул — 41,2 градуса північної широти) і становлять бінарну опозицію. Ташкент — місто концентричне, Стамбул — ексцентричне. Ташкент - місто, в якому герой пізнав жінку, пізнав кохання, отже, воно пов’язане з життям, початком, Стамбул - зі смертю, кінцем. Тобто з розвитком сюжету Азія набуває метафізичного змісту: є початком і кінцем життя Романа Шульги. Проте у просторовій характеристиці Ташкента виділено конфлікт між артефактом міського простору і природними силами, що вмотивовується розташуванням міста на стикові двох тектонічних областей, на межі двох кліматичних поясів, міста, оточеного пустелею, і наявністю певного утопізму. Герой твору, Роман Шульга, дійде висновку, що “з тої далекої ночі почалося руйнування його тіла і його душі, руйнування, яке він помилково сприйняв за початок свого справжнього народження” [2, с.50].

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с французского, предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. - М: МГУ, 1994. - 136 с.
2.Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства. - Харків: Фоліо, 2001.- 351 с.
3.Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. - М.: Языки русской культуры, 1996. - 464 с.

Н.П. Олійник (м. Дніпропетровськ)

СИМВОЛ ЯК ДОМІНАНТА РОЗКРИТТЯ ТЕМИ РУЇНИ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БРУХТ»

У статті втначено систему символів у романі П. Загребельного «Брухт», з'ясовано їхні функціональність і змістовність (заголовковий образ брухту, часові параметри, кольорова гама, символіка імен).

Ключові слова: символ, образ-символ, тема руїни, художній час і простір, кольорова гама, семантика імені.

System of symbols in the novel "Brukht" by P. Zagrebelnyj is analyzed, their functionality and richness of content (symbolic title of the novel, temporal parameters, the range of colors, symbolic meaning of the names) are examined in the article.

Key words: symbol, imege symbol, theme of mine, literary time and space, colours, semantics of name.

Теми руїни, розкрадання держави, катастрофізму, моральної деградації людини і суспільства посідають чільне місце в прозі П.Загребельного, що промовисто засвідчено романами «Південний комфорт» (1984), «Вигнання з раю» (1985), повістю «Гола душа» (1992), романами «Брухт» (2002) та «Стовпотворіння» (2004). Останні не залишили байдужими ні читачів, ні критиків, бо вони були сенсаційними за авторською сміливістю, відвертістю, гострою злободенністю порушених проблем, оголеною правдою, чіткістю й безкомпромісністю вираження авторської позиції.

Роман «Брухт», як і більшість написаного П. Загребельним, побудований на «історичному матеріалі», тобто реальних фактах із реального життя, художньо відтворених у певному просторово- часовому форматі. З'єднувальним матеріалом у архітектоніці цього, як і інших романів митця, виступає символ. Дослідження символіки в прозі П. Загребельного привертало увагу літературознавців, що засвідчено зокрема працями С. Нестерук [5] і Н. Білик [1]. Якщо С. Нестерук розглядає потенцію образу-символу маски у творах письменника, образ Руху, архетип колеса, символи каменя, дерева, води, символіку імені, висловлює думку про перетворення повторених словесних символів у мегаобраз, то Н. Білик висвітлює нюанси тлумачення ключових образів-символів, типологічно зіставляючи романи П. Загребельного "Диво", "Первоміст" та І. Андрича "Міст на Дрині". Дослідниця зосереджує увагу на виявленні змістовних домінант й урізноманітненні їх прочитання, з'ясовує значеннєву площину символів, їхні семантичні аспекти - семантичну модель, семантичне поле тощо. Що ж стосується роману "Брухт", то літературознавчий його аналіз в аспекті означеної наукової проблеми частково зроблений у розвідці Т.М. Довгополої та Н.І. Заверталюк "Образ будівлі в романі П.Загребельного "Брухт", де докладно розглянуті символічні образи палацу колеги Ледви і кошари, хатини Ягнича, акцентована

© Олійник Н.П.,2010

символіка числа вісім [3].

У цій статі ми спробуємо розглянути змістовний аспект символів у романі «Брухт», символи як своєрідну художню реалізацію авторської ідеї, як один із засобів організації художнього простору твору, що наповнений по-життєвому різним якісним матеріалом - біографічними передісторіями й історіями героїв, їхніми асоціативними спогадами, роздумами, монологами, діалогами, полемічними зіткненнями, ситуаціями поточних службових справ тощо.

Ключовим образом-символом роману є образ брухту, через який розкривається тема руїни держави і людини. Смислове наповнення образу брухту багатопланове і відображає авторське бачення реалій сьогодення: це "уламки" соціалізму, які безсовісно розкрадають такі, як мільйонерка колега Ледва, котра керує фірмою "Куч-метал", що займається незаконними операціями з металом, це сміття, оточення бізнес-леді, Ягнича та взагалі все в Кучугурах. Сутність українського повсякдення, зафіксованого в понятті "брухт", художньо реалізується через систему образів-символів: образи палацу колеги Ледви і хатки Ягнича, символіку кольорів та імен.

Часові параметри роману пов’язані з сьогоденням і минулим героїв і країни, домінує зображення дня сьогоднішнього, минуле ж постає ретроспективно в розповідях героїв, наявні й окремі паралелі між минулим і сучасним. Простір охоплює міста Київ та Кучугури в Україні, а також Німеччину, де відбувалась афера з танками. Символічного значення набувають топоніми Київ і Кучугури, бо саме вони (як інтерпретовано прозаїком з розвитком сюжету) перетворюються на брухт. Автор вибудовує просторову систему і дає їй назву «руїна», що об’єднує три точки - Київ-Кучугури-Октогон - знаки руйнування країни. Розвиток теми руйнації розпочинається із зображення ситуації, пов’язаної з життям молодого вченого історика Совинського, який, перебуваючи в Києві, погоджується на авантюру з Тромбоновими танками» [4, с.7]. Ситуація подана ретроспективно і виводить героя за межі Києва. Події теперішнього часу в «Брухті» розгортаються в місті Кучугури - світі «... щоденності, де люди народжуються, живуть і вмирають, згідно з законами природи і, незважаючи на так звані державні закони, спервовіку узурповані тими, хто мав силу і владу і хто ніколи не дбав про людину з вулиці, людину з натовпу, людину як іскру Божу, що здатна осяяти не тільки похмурі душі всіх всесвітніх зарізяк, а й усе наше безкінечне майбуття» [4, с.21]. Така характеристика асоціативно збільшує параметри локалізованого простору за рахунок накладання його на час. Поява в Кучугурах киянина Совинського перекидає місток від столиці до Кучугур, не акцентуючи зв’язку між ними, а навпаки, поглиблюючи тему руйнування країни. Паралельне зображення розпродування металу (авантюра з танками) у Києві й Кучугурах (фінансові махінації колег Ледви з продажу брухту за кордон) дає можливість створити масштабну картину руйнації. Оціночні авторські характеристики становища в цих містах, нерідко публіцистичні за формою, документальні за наведеними фактами, торкаються всієї країни. Події, що відбуваються в Кучугурах, - це ілюстрація руйнації держави, столицею якої є Київ, а через згадки про афери в Радянській армії, її німецького контингенту - і колишньою СРСР.

У межах Кучугур художній простір майже одразу зведено до ще більш локальних точок центру руйнації - октогон колеги Ледви. «В Америці Пентагон, а в тебе Октогон...» [4, с.61], — визначає Совинський. Автор підкреслює, що це не дім, а саме - октогон, у якому «власниця» всього міста вершить свої руйнівні дії. Цей октогон - ніби ядро, центральна точка руйнування. У його характеристиці домінують образи холодності, мертвотності, порожнечі, що поглиблюють його руйнівний зміст.

Кольорова гама аналізованого роману П. Загребельного пов'язана насамперед з такими кольорами, як чорний, сірий, синій, що виконують важливу ідейно-естетичну функцію у тлумаченні ключового образу-символу твору. Так, чорний колір у тексті має кілька значень: це щось недобре, зловісне, але в той же час могутнє, загадкове, надприродна сила, це символ престижу, багатства, влади. Чорний колір наскрізний у романі, він з'являється вже на перших сторінках твору; "...примітивне устаткування салону, тіснява, темрява, яка ще посилювалася атмосферною чорнотою над аеропортом" [4, с. 14], "...хлипав у чорному небі своїми турбінами, в сірому салоні сірий морок не розвіювався... все було якесь несправжнє, примарливе, безмежно далеке від тої земної суєти..." [4, с. 15]. Чорний колір, як відомо, завжди пов'язаний із темрявою, злом, смертю. В алхімії він символізує стадію гниття, бродіння, затемнення. Уже на початку роману автор через колір прогнозує „гниття", а далі розгортає тему „гниття людини". „Ягнич, в чорному парадному костюмі, з орденами і медалями від шиї до поясниці, мідногрудо-золотогрудий" [4, с.44], - таким постає герой у ситуації церемонії обіду. Чорний колір в описі його зовнішності ще майже нейтральний, деталь одягу - як ознака часу: йорний костюм - костюм парадний, номенклатурний у радянські часи. Але вже в наступній характеристиці Ягнича: "... заглиблені в самих себе, замкнені в неприступності власної свідомості, яка у висушеного на тріску маленького Феня ще жила і діяла, а в мідногруДого Ягнича вже давно провалилася в чорні прірви забуття і небуття, з яких Фень намагався її видобути, повертаючи до минулого, до давніх витоків пам'яті, до далекого дитинства цього забронзовілого чоловіка" [4, с. 44-45], - виникає образ „чорної прірви" як ознака „свідомості", він і виступає ключовим у зображенні падіння Ягнича і його колишнього тріумфу. Чорний колір використовується автором і в зображенні сліз Феня: "Чорні сльози рясно потекли по його темних зморшкуватих щоках, він ковтав ті сльози, схлипував, притискував руки до горла, стогнав..." [4, с. 241]. Чорні сльози - це сльози горя і страждання.

Синій колір уживається для підкреслення холодності, бездуховності колеги Ледви та її палацу. Основна риса колеги Ледви - „холодна", що відтінено також за допомогою кольору: і будинок, і сама вона в синьому. Як правило, синій колір асоціюється з холодом і водночас бездуховністю, руйнуванням душі [4, с.473] Саме цей колір є домінуючим у кольористиці роману П. Загребельного для характеристики колеги Ледви. Небо - це висота і безмежність, але це не має ніякого відношення до власниці міста, адже вона замкнена в собі, у своєму, палаці, у жадобі до грошей, багатства, влади. Та синій колір, зокрема в епізодах зустрічей Совинського з колегою Ледвою, є ознакою і простору: у літаку стюардеса довела Совинського до того ряду, де було його місце..., однак там уже синіло щось, мов

соковите виноградне гроно...” [4, с.14]; під час обіду „Праворуч від Ягнича загадкове синє сяйво, якого незмога окреслити існуючими словами” [4, с.25]; у просторі палацу - „Синій вихор ввірвався в тихе пристанище Совинського, зашуміло, загуділо, заклацало, просторий телевізійний екран вмить зменшився до світляної крапки посередині і налився чорнотою, вмерли всі звуки, а натомість запанував у просторі божевільно принаддивий хрипкуватий жіночий голос" [4, с. 51]. Як тільки з'являється колега Ледва, вона приносить із собою холод, руйнацію, пустоту, перетворює все на брухт. Розкриваючи сутність кольорів, дослідники також стверджують, що "...синій- це картина свіжої насолоди, мирної ніжності" [6, с. 210]. Тому не випадково з синім кольором у романі пов'язаний не тільки егоцентризм власниці міста, а й ті почуття, які вона викликає в Совинського - хвилювання, збудження, пристрасть.

Імена героїв-руйначів роману „Брухт” теж набувають символічного значення. Тромбон - батько Тромбона - Совинський - колега Ледва об'єднані такими характеристиками, як "руйнація" і "ніщо". Як слушно зауважила С. Нестерук: „У плані семантики для П. Загребельного те чи інше ім’я не може бути заміненим: адже денотат перетворюється на символ і вживається з разючою точністю й обдуманістю. Як свідчать твори прозаїка, групу негативних персонажів автор позбавляє всього людського, навіть звичайних імен” [5, с.65].

Так і в романі „Брухт” - імена героїв незвичні, дивні і в той же час символічні, адже у творі немає жодного позитивного героя. У характеристиці персонажів автор нерідко використовує означення „ніщо”, що тотожне поняттям порожнеча, відірваність від життя.

Уже на початку роману в історії Тромбона, який кинув університет, "перескочив до ансамблю пісні і танцю так званої групи військ" [4, с. 8], акцентовані деталі "руйнування" країни. "Виспівав собі... мільйоннодоларовий контракт на продаж радянських танків... Три танки - півторамільйони доларів" [4, с. 89] - іронічне авторське "виспівав" спроектоване на події, що відбуваються в країні в часи перебудови. Ця відверта іронія поглиблюється і в характеристиці батька Тромбона - Василя Васильовича. Він "інженер, так званий технічний інтелігент радянських часів, а тепер ні те ні се, ніби безробітний, ніби пенсіонер, ніби громадянин, ніби українець, ніби ще там щось, а фактично ніщо, як казав Гегель, ніщо від деякого дещо є абсолютне ніщо" [4, с. 19]. Безпосереднє звернення до філософії ніщо як порожнечі існування поглиблює художню реалізацію основної ідеї "Брухту". Головному герою роману автор дає ім’я Ярема, смисловим наповненням якого є уособлення бездіяльності: він свідок розкрадання й розпродажу України в 90-х роках ХХ ст., розуміє ганебну сутність того, що відбувається, і це засвідчено його іронічним ставленням до подій і людей, але він ніяк не протидіє цьому узаконеному беззаконню. Ім'я Ярема безпосередньо асоціюється з біблійним пророком Єремією, якого П. Загребельний називає "першим гуманістом", але Ярема в "Брухті" - не пророк, він один із тих, хто безжалісно руйнує державу. У „золотій клітці” колеш Ледви, серед брухту та сміття молодий учений сам перетворюється на брухт, хоча він там опинився мимоволі, "...то що йому: радіти чи гніватися? За себе він міг би радіти, бо така жінка для

нього і більше ні для кого, та як же бути з тою великою сутністю, мізерною часткою якої ти є, - з народом, з нацією, з Україною?" [4, с. 91].

Євдокія (вона ж - хазяйка, Дунька, бізнес-леді, наділена впертістю, жадобою влади, помсти та іншими ознаками самоствердження) є виконавцем руїни. "Коли зламане моє життя, то ось вам: я ламатиму метал! Трощитиму, знищуватиму, перетворюватиму на утиль, на покидьки, на іржу, на труху! Помста, яка прекрасна, розкішна, безумна, п'янлива помста!" [4, с. 76]. Система образів руйнівного змісту - покидьки, іржа, труха - переносять характеристику Ледви на безпосередню оцінку дійсності, вимальовують її образ як тип "нової" жінки, жінки-вамп. Задля власного збагачення вона зробить усе, гроші - це єдине, що її цікавить. "Десять років я живу в імперії, яка зветься "Імперія грошей", і тепер для мене на цім світі не існує ніщо, окрім грошей" [4, с. 68-69]. Українську жінку, як правило, вважають символом мужності й сили нашої нації, берегинею роду, але в романі "Брухт" П. Загребельного колега Ледва - руйнач-агресор, і весь її світ - це руйнація.

Символом знищення, занепаду тоталітаризму в колишньому СРСР, руйнування країни в період перебудови є в романі й образ Ягнича, ілюзорного президента корпорації "Куч-Метал", "Героя Соцпраці, кавалера й лауреата, почесного громадянина, прославленого члена корпусу червоних директорів'' [4, с. 22]. Він ''. .безмежно дорога нікчемність з безнадійно втраченого минулого" [4, с.29]. Цей оксюморон підкреслює, що Ягнич, хоч і нікчемність, але він - ''дорога нікчемність". Ягнич „...усе життя топтав людей, а тепер сам розтоптаний' [4, с.166]. Він утратив людську подобу, утратив розум, хоча, може, він просто не хоче розуміти, не хоче визнавати, що все навкруги зруйноване і його життя також. Тепер він просто ніщо. У характеристиці Нуля ("гандон з дірочкою, гнида в мерседесі" [4, с. 171]), ще одного символу руйнації, відзначені просторові параметри, до того ж механізовані, як нагадування про те, що він утратив усе людське. Він знає "цифри, числа, банківські рахунки, і більше нічого" [4, с, 32), їсть "тільки соєвий хліб і свіжі огірки, які йому привозять літаком з Голландії" [4, с. 53]. Нуль займається всіма фінансовими махінаціями колеги Ледви, і вона впевнена, що він - це "стабільність, надійність, непохитність" [4, с. 152]. Але стан руйнації не може бути, на думку П.Загребельного, непохитним: він нуль, і цим усе сказано: "Що таке Нуль? В десятеричній системі цифр це, власне, і не цифра, а знак, ніщо, порожнеча, вакуум. А яким уявляється нам вакуум? Це абсолютна округлість, ідеальне коло, ні туди, ні звідти" [4, с.56] - таке авторське пояснення вказує на відсутність смерті й на абсолютне життя, яке знаходиться в колі. Перед одиницею є тільки порожнеча, абсолютна таїна, і не випадково героя прозвати саме так: „В початках його кар'єри „борзовика" за абсолютну непомітність і, власне, нікчемність матого прозвати Нуль" [4, с.72]. Він не просто нуль, він уособлення зникнення.

Отже, система символів роману - ключовий образ-символ брухту, образи палацу і хатки, парадигма чорного, сірого і синього кольорів, імена героїв - спрямована на розкриття руїни, у яку перетворилась держава, тих реалій сьогодення, які не зникли й через шість років після опублікування роману П.Загребельного.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Білик Наталія. Міфологічний вибір семантики ключового знака-символу в романах П.Загребельного «Диво» і «Первоміст» та І.Андрнча «Міст на Дрині» // Слово і Час. - 2009. - № 10. - С. 66-76.
2.Войнович В. Українська міфологія. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
3.Довгопола Т.М., Заверталюк И.І. Образ будівлі в романі П.Загребельного «Брухт» // Матеріали студентської наукової конференції (квітень, 2005). - Дніпропетровськ: Пороги, 2005. - С. 214-218.
4.Загребельний П. Брухт. - Х.: Фоліо, 2003., - 403 с.
5.Нестерук С. Образи-символи в творчості Павла Загребельного // Слово і Час. - 1999. - № 8. - С. 62 - 65.
6.Штайнер Р. Сущность цвета. - К.: Ярославів Вал, 1986. - 240 с.

Н.М Мисливець (м. Дніпропетровськ)

СТРУКТУРА САТИРИЧНОГО В ТЕКСТІ РОМАНУ «БРУХТ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті простежується функція основних структурно-змістових елементів у розкритті викривального пафосу твору, з ’ясовується роль головних об'єктів сатиричного осмислення дійсності письменником - обставин, ситуацій, образів, спільним принципом творення яких є парадоксальність.

Ключові слова: комічне,інтертєкстуальність, текстові одиниці,сатиричне, парадоксальність.

The function of the main structural and contents elements in the depicting of the revealing pathos of the novel is examined in the article, the role of the main objects of the writer's satirical vision of the reality - circumstances, situations, characters, common feature of which is paradoxiicality, is determined in it.

Key words: comic, intertextuality, text units, paradoxicality, satirical.

Серед сатиричних текстів Павла Загребельного останнього десятиліття особливу увагу привертають його «Гола душа», «Брухт», «Стовпо-творіння» , в яких письменник намагався показати парадокси нової реальності, ті деструктивні елементи, які не лише нищагь суспільство, а й саму людину. Названі вище тексти, як справедливо наголошував Я. Голобородько, "при всій своїй художній різності, несхожості утворюють проблемно-аспектну тетралогію..., в якій викладається модернізована концепція особистішого і соціумного буття. Буття, в якому густо, щільно, нероз'ємно схрещені інггимні й історичні, душевні й політичні, етичні й онтофілософські реалії” [1, с. 3-4]. Саме вболіванням за долею сучасного і майбутнього проникнуті його численні інтерв’ю, виступи в пресі, його роздуми, есе, збірка публіцистичних текстів «Думки нарозхрист», зустрічі з читачами, зокрема в університеті «Києво-Могилянська академія» , де він прочитав лекцію про «Український шлях».

Осмислюючи таку багатогранну діяльність митця, продуктивність його художньої творчості, зверненої на «болючі» точки нинішнього буття і пошук найбільш ефективних форм впливу на читача, слухача, активізацію їхньої свідомості, письменник звертався до максимального використання можливостей категорії комічного, повторюючи, що головний герой його книг - «сміх». Як підсумок його роздумів про буття, про психологію творчого процесу, про результати його пошуків динамічної естетичної системи творення сміху" сприймаються письменницькі зізнання про те, що "коли хто хоче промовити слово до людей, він повинен забути про надмірну серйозність, набундючену самоповагу, менторство і занудливість. Треба давати собі (й читачеві) спочинок то в сміхові, то в розгубленості, то у втечі від своїх часів” [3, с. 177]. Про це він писав і в

© Мисливець Н.М.,2010

попередніх своїх творах, і в текстах останніх років, жанрову природу яких непросто визначити, на чому наголошував М. Слабошпицький, підкреслюючи, що романи Павла Загребельного «часто можуть нагадувати полемічні статті, а статті - інтелектуальні романи» [6, с.16].

Справді «виняткова широка освіченість» [6, с. 107] письменника, зокрема у даному випадку в галузі сміхової культури, сатири, дозволяли йому легко включати у свої тексти інтертєкстуальні одиниці з написаного іншими авторами, наводити паралелі з історії, яскраві приклади з різних наук. Постійним кредо письменника були слова, висловлені ним ще в часи його головування в Спілці письменників України : «Хіба може справжній письменник мовчати сьогодні, хіба може не працювати день і ніч, прагнучи сказати щось значне і особливе? І хіба вдавалося навіть геніям висловитися до кінці, викласти на папері все, що є в душі і серці?» [4,с.10]. Саме прагненням поділитися з читачем тим, що «є в душі і серці», «виговорити» той біль, який заполонив його від недосконалості світу, злочинних дій всіх тих, хто і довів суспільство до такого стану, абсурду і пояснюється поява його гостросатиричиих текстів.

Структуру сатиричного роману «Брухт» визначає ключове слово, винесене у заголовок, а пізніше багато разів повторюване як оцінне поняття в зіставленні двох часових площин - недавнього «ессерівського», радянського часу з його проявами фальшу, цинізму, несправжності, втратою головного критерію оцінки «з погляду вічності», високих морально - етичних ідеалів у всіх сферах буття й, з іншого боку, часу пострадянського, «демократії». Семантична навантаженість поняття брухт, його пряме і переносне значення виявляється у численних епізодах тексту, у стосунках між дійовими особами, характеристиках їхньої сутності, вчинків, в оцінках багатьох обставин і ситуацій.

У сатиричну структуру тексту нерідко включаються інтертєкстуальні елементи з різних джерел - із словників, текстів відомих авторів - істориків, письменників, політичних діячів. Так, на самому початку викладу подається як епіграф тлумачення слова брухт з німецької мови як «лом, перелам», як «ламані або придатні тільки для переробки предмети», наводиться цитата з відомого роману В. Медвідя «Кров по соломі» про такий час і світ, коли «не знати, де мертві, а де живі, де народини, а де поховини, коли стане достаток з нічого і ніщо нічим» [2, с.7]. Ці інтертєкстуальні елементи є своєрідним заспівом до сумно- іронічної спочатку, а згодом сатиричної розповіді про таку реальність, в якій все перемішалось, переінакшилось, втратило основні і суспільні, і морально-етичні критерії цінностей, коли в державі наступив хаос, колапс. Автор невипадково починає виклад з подій двадцятилітньої давності, коли впав берлінський мур (стіна), що розділяв колишню країну на НДР і Західну Німеччину,а насправді, як напишуть історики пізніше, розділяв всю Є!вропу, два світи - соціалізму і капіталізму, і нарешті, що прискорив розпад колишнього СРСР. Письменник, нерідко вдаючись до прямих публіцистичних висловлювань, прагне простежити, як в результаті всього цього і з'явилися «ломи, перелами» в долях людей: як високі державні і військові чини в гонитві за великими грішми в умовах хаосу, безкарності і безвідповідальності розбазарювали державну власність, залучаючи до всезагального розкрадання країни своїх підлеглих (посередників) і при цьому

начебто не ставали злочинцями, не втрачали своїх місць і посад. Письменник пише, що парадоксальність є очевидною і разом з тим прийнятою як своєрідна норма поведінки і військових, і цивільних осіб. Письменнику важливо було показати всезагальність «брухту», який заполонив усі сфери буття.

Сюжетний рівень сатиричного якраз і розпочинається історією морального краху колишнього співака «так званої групи військ...(радянських окупантів, просто кажучи) в Німеччині» на прізвисько Тромбон, його колишнього університетського товариша історика Совивського, які й мали бути виконавцями йолі одного з нових господарів військової техніки, генерала в афері з танками «останньої моделі».

Структуру сатиричного визначають і прямі авторські оцінки нової реальності, і розмірковування цього історика. Спочатку очима Совинського автор «дивиться» на зображуване і прагне показати всі ті парадокси, які сталися в житті країни, його долі і колишнього товариша, зрозуміти сутність тих людей, які несподівано входять у його життя і які визначають нинішню ситуацію, зокрема в особі нової господарки життя колеги Ледви і її оточення.

В іронічному зіставленні двох часових площин важливе місце відводиться осмисленню Совинським долі України, зокрема того факту, як із сильної держави - «п’ята позиція серед індустріальних гігантів світу» - вона перетворилася в «ніщо», стала «брухтом». Перелічуючи вся ті втрати, яких зазнала «молода незалежна держава», як «розтринькали все буквально за два - три роки», як в народу «вкрали всі заощадження», як «зруйнували економіку», письменник акцентує увагу на тому, як «заводи зруйнували і продали на брухт» [1, с.228]. Так у структурі сатиричного поступово складається загальна картина «брухту» — від знищеної військової техніки - танків до розкрадених величезних металургійних гігантів, перетворених на «Куч - метал».

Аналіз Совинським такого стану держави і оцінки «першого» та «другого» президентства у зв’язку з цим повертає його міркування у бік нашої історії, зокрема Ярослава Мудрого. А задля цього у структуру тексту включаються думки «дотепно - мудрого» Дмитра Донцова, який писав: «Кожний народ має свою болячку:французи - вилюднення, москалі - некультурність, німці - партикуляризм, нашою болячкою є безголов’я» [2, с. 228]. За допомогою іронічних висловлювань відомого історика автор у такий спосіб ставить сьогочасне України в контекст всесвітньої історії, зокрема із погляду тих негативних характеристик, що ставали на заваді розвитку націй, людей. А з іншого боку, твердить, що «історія - мати іронії» [2, с.230]. Автор іронізує з приводу «подарованого» Україні першим президентом убогого афоризму: «маємо те, що маємо».

У структурі сатиричного важливе місце відводиться паралелям з історій інших країн різних часів, життя відомих історичних діячів. Подані за принципом контрасту ці текстові одиниці поглиблюють викривальний зміст викладу, розвінчують те зло, яке чинять нікчемні новоявлен! господарі життя. Так з’являється у тексті красномовний епізод з життя Людовіка XVI, який за мить до страти думав «не про власне життя, а про велич держави» [2, с.224]. Письменник також звертається до окремих біблійних елементів, зокрема коли згадує про тих, кого прогнали з храму, аби очистити його від різної погані, і в цьому контексті з болем констатує: «Україна - збезчещений храм з еепрошанйми» [2, с 229].

Разом з тим у структурі сатиричного з перших сторінок тексту неабияке місце відводиться розвінчанню фальшивої історії як науки радянського часу. Оскільки історик Совинський нерідко виступає формою вираження авторської свідомості, а отже, і його іронії, сатири і сарказму , письменник вкладає свої негативні оцінки в уста цього персонажа. Так із його минулого персонажа стає відомим, що його дипломна робота по «Римській історії Моммзема» буквально «внесла» його до аспірантури і керівника «історично-істеричного академіка, названого за Гофманом «Крихіткою Цахес». Саме за порадою цього керівника треба було обрати темою дисертації «потрібне для нашого суспільства», тобто те, як із самоіронією коментує майбутній кандидат наук, «що потрібно для ідіотів», а згідно з цим коментарем з'являється безглузда тема дослідження: «Роль комсомольських організацій в організовуванні піонерських організацій України» [2, с.10].

Автор іноді вдається до своєрідного сатиричного «перегуку» тексту «Брухту» з текстами попередніх років: так з'являються вкраплення з так званого «химерного», «експериментального» роману «Левине серце», з гостро сатиричного - «Гола душа», коли йдеться про «театр абсурду» - засідання Вченої ради, на якій захищає дисертацію «номенклатурна дама» Клеопатра Микитівна Січкар. Нахабність поведінки цієї «дисертаційної» дами, яка з; «вправністю тенісистки відбивала» всі питання членів Вченої ради, доведена до гротеску, а головує в ній «переляканий»- «якийсь мултих - булти х », суб'єкт без прізвища, але який здатен показати присутнім «свої марксистські ікла», «Перевчені» члени ради, для характеристики яких Совинський використовує вислів Леніна про декабристів, які були «страшно далеки от народа», поведінка так званої дисертантки якраз і конкретизують зміст поняття «театр абсурду» [2, с.114-115],

Так за допомогою сатиричних деталей у текст «Брухту» включаються епізоди зустрічі цієї «дисертантки» із Совинським , який на замовлення свого наукового керівника змушений був писати позитивний відгук на її «дисертацію», їхня зустріч за наполяганням Клеопатри, уже кандидата філософських наук, відбувається у «скромному лісовому будинку», де представлена така ж розкіш за «неправедні» гроші, як і в октогоні «хтивої», «геніальної самиці», «тигриці колеги Ледви». Автор вибудовує цей епізод як сатиричне дійство всевладної, «агресивної і безжальної, мов самиця богомола» [2, с.120] дами і знетямленого від своєї продажності і всього цього багатства недавнього її опонента Совшського, який добре усвідомлює, що для неї він - «ніщо», як і всі інші люди.

Сатирична структура зіставлення колись - тепер, в якій ключовими є слова «брухт» та «ніщо», доповнюється спогадами - сповідями головних персонажів про їх дитинство, юність в умовах "комуналок. Так в історії Совинського подано декілька іронічних епізодів із колишнього ессерівського життя його родини в комуналці - «як шпроти в банці», спогадів про те, як мешканці намагалися порятувати «їхні» липи від безжальних сокир» «якихось» будівельників палацу для партноменклатури, як «громадяни найдемократичнішої держави на світі... запротестували» [2, с.94] і як з їх протестів нічого не вийшло. А він вперше зрозумів, що «несправедливість не мас: вимірів - чи то її чинять жорстокі римські царі, чи тупі радянські чиновники». І тут же за допомогою повтору робить невтішний підсумок: «Несправедливість безмежна і всеосяжна» [2, с.94].

Через численні сатиричні епізоди недавнього минулого автор намагається простежити сам процес руйнації людських душ, коли «все... забріхувало свідомість так само, як сусловський лозунг: «Все дороги ведут к комунизму» [2, с. 13]. Іронія з приводу багатьох брехливих лозунгів минулого постійно співіснує поряд з осмішненням гасел нової епохи: «Всі дороги ведуть до Кучугур», йадувані не раз у тексті метаморфози з пам'ятниками «лисого вождя», коли на їхньому місці «водружали» багатостраждального Кобзаря» [2,с.19], підкреслюють парадоксальність і абсурдність нової реальності. Як сатиричне резюме такої метушні і лжедіяльності наводяться автором слова Т. Шевченка: «О, люди - люди, небораки», а подальші славнозвісні рядки поезії мимоволі зринають у пам'яті читача.

Об'єктом авторської іронії стають і недавні, фальшиві по своїй суті різні кодекси, правила, статути честі у сфері моралі, інтимних стосунків: «на пуританське (жорстокіше, ніж колись у Жана Кальвіна в Женеві) настановлення соціалістичного суспільства з його жопомордними парткомами можливості інтимних доторків для нього зводилися до нуля. ..» [2, с.16]. Весь цинізм колишніх «настановлень», гострота і нищівність оцінок їх Совинським передана дещо звульгаризованим словосполученням «жопомордні парткоми».

Для розвінчання негативних виявів нової реальності автор нерідко в структуру тексту включає описи різних урочистостей, на яких особливо яскраво постають картини «неправедної розкоші», багатства нинішніх господарів, зокрема, опис іменин генерального директора корпорації Ягнича в місцевому ресторані, обіди, сніданки в октогоні колеги Ледви, вечеря в «лісовому» будинку Клеопатри. Введення в структуру сатиричного таких описів різних комічних дійств (як захист Клеопатрою дисертації, як шанування в ресторані «Президент - отель "Кучугури плюс" ювіляра Ягнича, як «прийом» потрібних колезі Ледві людей, зокрема лідера партії Гончака та ін.) при всій їх неоднаковості, навіть інколи фрагментарності надає тексту внутрішньої і семантичної, і композиційної цілісності, де, як справедливо відзначав В. Слабошпицький «кожне слово кипить політичною і соціальною реальністю та живими емоціями розпачу, зневіри, обурення» [5, с.67].

Так, в описі банкету і присутніх на ньому повторюється означення «фантастичний» - інтер'єр, дійство та ін:., а запрошені на нього постають суцільною масою, позбавленою будь-яких виявів індшідуальності - це «мундири, погони, фраки й смокінги, декольте й хутра, діаманти й аксельбанти, генерали й чинодрали, куртизанки і спекулянтки» [2, с.24]. Уже сам перелік речових деталей; оцінних повторів («чинодрали»), називання осіб жіночої статі, які, здавалось би, не зовсім уписуються в цей рад, створює ефект абсурду. На цьому «фантастичному дійстві», «ярмарку марнословья» особливо яскраво представлені «телебрехогрупа», «телебрехуністи», «телебрехні». [2, с. 24]. Працівників ЗМІ і гостей об'єднує узагальнена сатирична характеристика, що вкладається в семантичний ряд складних іменників - «славословці», «лизоблюди», «гузнслизн», «гузнодуї». Автор часто наводить словесні «каскади» однорідних членів речення яскраво виражених емоційних значень. Так, вітання ювіляра перетворюється на «суцільну патоку елей, сироп, крем - брюле», за якими насправді «лемішка, мамалига, замазка» [2, с. 30].

Віртуозне володіння словом, численні ряди словотворів різних частин мови комічного змісту пронизують кожен епізод тексту. Звичайні з погляду життєвої потрібності ті чи інші дії персонажів, їхня поведінка, стосунки між ними перетворюються на фарс, у якому кожен із них виконує свою роль. Над усім демонстративним показом «неправедного багатства» підноситься його господарка - «тигриця», «геніальна розкішна самиця» колега Ледва, бізнес-леді, саме ім'я якої коментується в різних словотворчих формах - Дунька, Євдокія, Євдоксія. Імям візантійської імператриці (Євдоксія) її "щедро обдарував" Совииеький. Ледва ненавидить людей свого оточення, бо всі вони «з роззявленими ротами». У сприйнятті її Совинським вона - також «наївна жінка, розгублена від багатства, що впало на неї, як сніг на голову, безладна у вчинках, може, навіть безпорадна» [2, с.83]. Навіть безглуздим йому здається порівняння «нашої української Дуньки» [2, с.83] з візантійською імператрицею: колега Ледва добре усвідомлює свою силу в грошах, за які «можна купити все на світі» [2, с.89].

Письменник підкреслює, що її всевладність є ефемерною і показною, бо так само, як вона сприймає всіх людей як «нулів», як «ніщо», так само і вона в кінці твору перетворюється в «ніщо», обдурена своїм бухгалтером Нулем. У характеристиці останнього переважають постійні означення - «нікчемний», «відразливий», «безбарвний», «непомітний», порівняння з «гусінню», «мікробом», «інфузорією», «гондоном з дірочкою »та ін, Актуалізована в різних текстових одиницях «нікчемність» і «безбарвність» Нуля є своєрідною ширмою його афер з цифрами в концерні колеги Лерви, махінацій з її капіталами - переведенням їх на своє ім'я в закордонних банках і виїздом - втечею з України. Автор використовую класичну комічну ситуацію про те, як один шахрай перешахраював іншого.

Письменник обігрує семантику логотипу, назви концерну «Куч-метал», «Куч-оберіг», перший склад якого вказує на назву містечка Кучугури, на яке наче несподівано нашаровується прізвище другого президента і від того «логотип одразу зріс у ціні в розмірах просто неймовірних» [2, с, 135]. За аналогією Совинський наводить низку назв, у структуру яких входить першим склад прізвища першого президента : «Крав - метал», «Крав - брухт» та ін. Багаторазове вживання сполучника ніби в характеристиці діяльності злочинного концерну «Куч - метал» відтворює сам механізм афер корпорації Ледви.

Об'єктами авторської іронії стають нерідко безіменні особи з різних сфер буття. Письменник не може обійти своєю увагою і таке породження останнього часу, як багатопартійність. Так, у описах багатьох абсурдних дій колеги Ледви з'являється епізод-зустріч, званий «робочий» обід з лідером «усього найпрогресивнішого», «найпрогресивніших партій» Гончаком. Опис цього кумедного дійства, яке перетворюєтья на «справжнє українське жертя», порівнюється з тим, що було відтворено у сатиричному романі І. Квітки - Основ'яненка «Пан Халявський», із безсмертною «Енеїдою» І. Котляревського. Сам «лідер» уособлює «провінційне сраколиззя», як характеризує його Совинський. З приводу базікання Гончака за цим столом і повідомлення там колеги Ледви про призначення Совинського прес - секретарем її корпорації, той з гірким гумором думає про те, що він опинився «за цим неправедним столом серед неправедних дітей нещасного народу» [2, с. 144]. І тут же автор наводить згадувані

Совинським слова «улюбленого студента», який повторював вислів англійського письменника Малькульна Лаурі (1909-1957) про те, що «коли наша цивілізація бодай на два дні змогла протверезіти, вона б сконала на третій день від докорів сумління» [2, с.144]. Письменник вдало пов'язує різні текстові одиниці багатьох авторів в узагальнену сатиричну картину перетворення держави на «брухт», до чого причетні численні «лідери» з різних сфер буття. Так автор обігрує програму Гончака з п'яти «Пе»: «патріотизм, побожність, порядність, професіоналізм, передбачливість», яку Совинський «прочитує» по-своєму, даючи справжні назви цим П: «підступність, продажність, посередність, підлабузництво, пиндючення. Або : попихачі, посіпаки, полизачі, пронози, пустограки» [2, с. 145]. ї все це, як підкреслює автор, стає можливим в «імперії брехні», коли між одним й іншим стираються грані, і не лише в концерні Ледви, а й у всій країні - «перебрехана.. .уся нещасна Україна сьогодні » [2, с.188]. Совинський прямо заявляє «дунькозадій» господарці, що він «приїхав з безнадійно забріханої столиці...» [2, с. 155], що нинішні «нулі» і «ніщо» - це результат недавнього минулого, бо «радянська влада розплодила плебеїв» [2, с. 189], а ті, хто чесно служив їй, як, наприклад, батько сшвака аферіста Тромбона, теж перетворилися на «ніщо».

Серед епізодів тексту, в яких визначальною є не викривальна інтонація, а роздумливо-сповідальна, подано опис перебування Совинського у помешканні батька Тромбона, колишнього інженера, що належав до «так званих технічних інтелігентів радянських часів, а тепер ні те ні се, ніби безробітний, ніби пенсіонер, ніби громадянин, ніби українець, ще там щось, а фактично ніщо, як казав Гегель...» [2, с. 19]. Повтор ні те ні се, ніби, ніщо у характеристиці колись звичайного добропорядного чоловіка підкреслюють фактично його приреченість жити «поза часом і простором», якому залишилось лише сповідатись, але «перед ким?», як ставить питання Совинський. І далі автор уводить у структуру викладу історичні паралелі зі сповідей відомих читачеві осіб: «Блаженний Августин сповідався за свої гріховні пристрасті. Жан-Жак Руссо - за ще гріховніші, Альфред де Мюссе - за той вік, в якому він не жив, а вони? Що вони і хто? Герої чи жертви?» [2, с. 20]. Низка питань, включених у сповіді окремих персонажів, розмірковування з приводу них історика Совинського є своєрідним стрижнем, на який нанизуються сатиричні епізоди, характеристики, узагальнення, інвективи. Автор, вкладаючи найчастіше ці питання в уста головного персонажа - оповідача, намагається залучити читача до пошуку відповідей на них, а з іншого боку - до сповіді, аби очиститися і від власних гріхів, і від гріхів інших, очиститися від усього того бруду , що нівечить людські душі, аби не дати можливості спритним «скоробагатькам» перетворити все на брухт, що став засобом нищення не лише країни, а й загрозою її існуванню.

Заключний епізод тексту «Брухту» - похорони колишнього червоного директора, президента корпорації «Куч-метал» Ягнича сприймається як символічний знак: відхід у небуття тієї епохи, що й породили брухт сьогодення. Сатиричну структуру завершують слова диктора про присвоєння посмертно Ягничу звання Героя України «за заслуги в розбудові незалежної української держави» [2, с. 244], адже насправді в романі йдеться про його повну неспроможність - і фізичну, й інтелектуальну.

У цій заключній ситуації з'являється гротескний «проект» щодо «ексклюзивного брухту», що « лежить у сусідньому залі в ексклюзивній труні» [2, с. 243]. Тобто семантично навантажуючи в структурі тексту поняття «брухт», письменник застерігав суспільство від всезагального поглинання його «ломом, переламом». Між двома визначальними змістовими точками появи такого явища, процесу, стану деформації дійсності, як афера військових з танками на початку твору, і народженням «абсолютно нового» проекту щодо «ексклюзивного брухту», що оцінюється в п'ять тисяч умовних одиниць», в кінці його і представлена конкретна широка панорама перетворення країни і самих людей «в ніщо», а з іншого боку, подана сама технологія такого нищення. Образ Ягнича уособлює в собі, скоріше, всю колишню велич, могуття металургійної промисловості, яку завдяки таким злочинним організаціям, як «Куч-метал», майже довели до стану брухту. Загадкове зникнення Ягнича, пошук хоч якихось його слідів у різних кучугурянських місцях і несподіваний результат цих пошуків - обгризений лисицями його труп - прочитується як символічний знак - «обгризений» хижаками-винахідливими аферистами. Показово-демонстративні похорони «червоного» директора після всіх маніпуляцій з трупом перетворюються на фарс з усіма його атрибутами фальші, цинізму, карикатурності.

Отже, підводячи підсумок, зазначимо, що естетична цілісність структури сатиричного долається письменником за допомогою майстерного використання багатств українського гумору, інтертекстуальних одиниць із творів інших авторів, різних мовностилістичних прийомів, індивідуальних авторських фразеологізмів, словотворів, звуконаслідувальних форм.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Голобородько Я. Елізіум. Інкорнація стратогем. - Харків: Фоліо. - 2009. - С. 187.
2.Загребельний П. Брухт. - Харків: Фоліо, 2002. - 244 с.
3.Загребельний П. Думки нарозхрист 1974 2003. - К.: Пульсари, 2008. - С. 237.
4.Загребельний П. Обрії роману. У кн.: Український роман сьогодні. - К.: Радянський письменник, 1979. - С. 3-40.
5.Слабошпицький М. Інший Загребельний // Дивослово. - №8. - 2004. - С. 80.
6.Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. - К.: Ярославів Вал, 2004. - С. 80

Л.М. Ромас (Дніпропетровськ)

РОЛЬ ХРОНОТОПУ В РОЗКРИТТІ КОНЦЕПЦІЇ ДУШІ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ТИСЯЧОЛІТНІЙ МИКОЛАЙ»

У статті досліджується роль хронотопу в розкритті концепції душі, художнє осмислення автором історії (на матеріалі роману її Загребельного « Тисячолітній Миколай»).

Ключові слова: хронотоп, міфологема душі, роман, образ, символ, час, простір.

The article deals with analysis the role of time and space in revelling the mythology of the soul, artistic interpritation of the history by the author, using the material of the novel "A Thousand-year-old Mykolay" by P.Zahrebelny, which was considered to be an extraordinary phenomenon in our literature

Key words: chronotop, mythologem of soul, novel, image, symbol, time, space.

Науковці стверджують, що в літературній біографії Павла Загребельного на сьогодні можна виділити принаймні два періоди, коли ім'я письменника набувало особливої популярності: перший - 60-ті роки, коли він редагував «Літературну газету» (пізніше «Літературна Україна»), другий - з кінця 70-х років, коли митець дедалі більше заявляв про себе як цікавий історичний романіст, автор оригінальних історико-психологічних творів, позначених неспокійним, зарядженим на новаторство темпераментом їхнього автора, творів, котрі справляли відчутний вплив на літературний процес, поглиблювали український художній пошук. Письменникові в різні періоди життя однаково близькі й історичні теми, і теми сучасності. Його герої, занурені в болісний світ власних духовних проблем, живуть у суб'єктивних часових координатах, найважливіші серед яких - буття і смерть. «Домінантою творчого світосприймання П. Загребельного, як і всього його життєвого світогляду, є незасйокоєність, активна енергійна вдача, темпераментність або ще антибайду жість. Постійними об'єктами його злої критичної енергії виступають: інертність, сонна змиреність, безумна слухняність, а ще безликість, посередність» [2, 481]. Серед його улюблених художніх засобів - гротеск, гіпербола, іронія, патетика та документальна діловитість. У творах письменника було розгорнуто досі не властиву українській прозі динамічну масштабність та епічність, подано майстерну стилізацію тої чи іншої епохи. «Це - свідомо орнаментальна проза, письменник розраховує на читача, який перебуває в пошуках естетичної насолоди» [4, 27]. В.Дончик про роман «Тисячолітній Миколай» пише, що це «... небуденне явище в нашій літературі, твір, що широко охоплює історію й сучасність, написаний у притаманному П. Загребельному стилі - вільно, цікаво, гостро» [2,481].

Означена нами проблема душі - дуже складна для наукового й художнього осмислення. Вона належить до тих ділянок, про які кожному можна вільне

© Ромас Л.М.,2010

висловлюватись, але в яких дуже мало фактів, науково, об'єктивно стверджених. Історія зафіксувала понад тисячу фактів, так чи інакше пов'язаних з «минулим» життям. З'явилася теорія, яку пізніше назвали «генною пам'яттю». Суть її полягає в тому, що людина раптом згадує те, що відбувалося з далекими предками, нібито перевтілюючись у них. Своєрідні випадки реінкарнації спостерігаємо й у романі П. Загребельного, адже його герой, Микола, живе тисячу років, але кожного разу в новій тілесній оболонці. Використання епізодів, узятих з усної народної творчості, є творчим успіхом автора. У першому розділі - це народний звичай: „В цей день праведні душі приходять дивитися на своє тіло" [3; 3]. Так автор навертає читача на часи давноминулі, язичницькі, коли починали святкувати Русалії. Це свято носило поминальний характер. Клечання, яке заносили в хату, за народним віруванням в'яжеться з мертвими предками. Українці вірили, що душі померлих родичів приходять в цей день до хати й ховаються у клечанні, таким чином спостерігаючи за життям своїх дітей та онуків [1].

Автор начебто сам розмірковує над сутністю існування людської душі: „...що життя не обмежено тісним земним кругом, що це лиш трагічна омана, що я ніби й умираю щоразу, але й не вмираю - живу тисячі років, безкінечно й безперервно, і живу не в небесах, бо небо це завжди тільки жахлива порожнеча, і немає там для нас ні надій, ні страхів..." [3; 3] Герой почергово переміщується у своїх роздумах то на небо, то на землю (і там, і там живуть людські душі), приходячи до висновку, що в кінці життя людського його початок. Письменник використовує несподіваний екскурс у минуле, згадуючи, що колись його коня збивав з ніг свист Солов'я-розбійника в Муромських лісах, а потім переноситься у віддалене від часів казкових богатирів майбутнє (бомбардування Хіросіми), щоб ствердити думку про те, ндо сутність людська безсмертна, безсмертне наше призначення на Землі.

Надзвичайно важливу роль у розкритті міфологеми душі в романі відведено хронотопу. Микола Сміян впевнено пересувається в часі і просторі. Письменник пише, що всі душі після смерті возноситься на небо - і відразу читач опиняється в небі, на борту літака. Відстань від землі до неба - як символ прірви, що утворилася між головним героєм і його братом. Автором осмислюються такі категорії, як життя і смерть, оскільки головний герой роздумує над тим, що всі люди смертні, і тому, що саїм він безсмертний. З давніх-давен язичники насміхалися над смертю, а християни її бояться, хоча Микола й думає, що страшна не власна смерть, а видовище чужої. Описуючи смерть брата головного героя, автор вдається до іронічного бачення тієї епохи (80-90-ті роки XX століття), коли похорон відомої особи, за висловом письменника, перетворювався на цирк. Перебування Миколи у занадто освітленому кабінеті, названому автором „переповненим недоброзичливим простором", в якому ще вчора працював Марко, порівнюється з пересуванням у нічному степу, простори якого долаються легше.

Порівнюючи двох братів, П. Загребельний акцентує увагу на такій деталі, як очі: „Я дивлюся на брата, примруживши свої немолоді (ой, які ж немолоді!) очі, і брат знає, що я знаю про нього все, але він не знає того, що я просто його брат і не тільки, як оце сьогодні, учений-польовод одного з степових регіонів республіки, а й ще хтось, багатоликий і великий, смертний і безсмертний, присутній ось тут і в цей час і всюдисущий у всі часи на цілу тисячу років" [3; 17], тобто фіксує деталі

виразу обличчя, зокрема очей, очі традиційно є виявом сутності людської душі, а портрет у свою чергу - вираженням духовної сутності героя. Образ тисячолітнього Миколи переростає в образ-символ народу українського, якому довелося пройти через такі страшні випробування долі. Про величезний часовий зріз, про час, прожитий ним на землі, свідчать такі рядки: „Я зарізаний мечем, зрешечений татарськими отруєними стрілами, зарубаний турецьким ятаганом, четвертований шляхетськими катами, спалений у фашистських крематоріях, - але я живу!" [3; 17], і вічно живе душа Миколина.

Говорячи про свій час народження, герой знову повертається в прадавні часи княжі: „Я народився над великою водою" [3; 17]. Цей уривок репрезентує не тільки рух, плинність, проминання, а й оновлення, очищення, одухотворення героя, вода увійшла в підсвідомість людей, як образ Праматері, як всеплодюща сила. Надзвичайно важливу роль відіграє художній простір у порівнянні автором Києва та Царгорода, де Київ - місто вільне, навкруг якого безкраї степи, а Царгород оточений водою з усіх боків, і людська душа почуває себе в ньому, наче в клітці. Навіть коли всі вирушають в дорогу до Києва, то той почет, який супроводжує імператорську дочку Анну, все одно почуває себе в замкнутому просторі. Художній простір звужується до меж одного міста, навіть до однієї церкви, в якій хрестився, а потім і вінчався Володимир. Паралельно з цими подіями автор описує формування характерів двох братів тисячолітніх. Хронотоп є важливим компонентом в описі еволюції душі Миколи Сміяна, котра, народившись у княжі часи, з кожним новим життям, у новій тілесній оболонці міцніла й мужніла. Після хрещення всі отримували нові імена і неначе нову долю. П. Загребельний пише: «У Києві додавалося жорстокості з новим богом, а в людях народилися лицемірство і двоєдушність. Ми звикли до того, що душу має тільки людина, і душа - це щось недоторкане, люди змушені приховувати свої наміри, щоб не впустити в душу нікого чужого. До тіла твого кожен, хто має силу, добереться легко, бо тіло смертне. Можна спробувати добратися й до розуму, бо людина іноді сама зрікається його задля власного спокою. Але душу кожен береже неторканою, бо що ж тоді зостанеться, коли її втратиш ? » [3; 32]. Своєрідною є манера П. Загребедьного писати про події Київської Русі в теперішньому часі, але у вигляді спогаду. Автор зауважує, що голова старшого брата порожня, а про г олову молодшого навіть не згадує взагалі, а тільки про його душу: «Коли ти приставлений до коней, то хто ж згадає, що й у тебе є душа, хто притулить до тебе нового бога, мученика неба, щоб не став ти до кінця мучеником землі» [3; 32]. Таке враження, що душа Миколи весь час знаходиться між землею і небом. І вже не зрозуміло: те, що він живе тисячу років, - його благодать чи кара господня?

Стежачи за ходом сюжету, спостерігаємо інший простір - степ, зловорожий, зимовий, яким їде шукати свою Назимку Сміянко-Микола. Але й тут степ є символом волі. У степи й ліси тікали люди, не бажаючи прийняти ромейську віру: „Київ стоїть на межі поля і пущі. Ти виходиш на край пущі і стаєш зачарований обширами, які тобі відкриваються, і наляканий загрозами, що вчуваються у безмежжі, де земля сходиться з небом" [3; 36]. Головний герой розуміє, що найбільший скарб для людини - любов, і не на небесах, а на землі, в земному безмежжі.

Читач стає свідком просторово-часових зміщень: на кілька сюжетних моментів перенісшись у XX століття, а потім знов повернувшись назад. Але, незважаючи на те, в якому часовому зрізі відбувається дія, мова йде про Бога, про віру, про душу (чи то це XX століття і Марко Сміян під час хвороби згадує Бога, чи то це княжі часи, коли Микола читає язичникам молитву і розмірковує над існуванням двобожжя): „Нова віра рветься витіснити з серця віру давню, але людина легко і просто не піддається, вона починає жити розполовинено, вклоняється новому богові, не забуваючи й про старих, і згодом ця боротьба кінчається тим, що дві великі сили мовби взаємно знищуються, людина стає вільною від них, але з порожнечею в душі, а без бога в душі скільки можна прожити?" [3; 55]. Людська душа живе доти, доки в ній є добро, а коли з'являється зло в душі - людина помирає. Відповідно до такого розуміння співвіднесеності добра і зла вибудовується модель світу, у центрі якого - людина. Письменника тривожить моральна деградація особистості, передумови і першопричини втрати людиною моральної основи, духовних орієнтирів, національної гордості й самосвідомості. Мусить бути тривожний сигнал душі, яка наблизилася до краю прірви, до грані, що відділяє добро від зла. Спустошеність душі зображено за допомогою символічних образів та дуже влучних порівнянь.

Після подій Великої Вітчизняної війни романний час ніби зупиняється: «Вже понад два роки минуло, як визволено моє село, а тут і досі мовби війна, коли ж згадати, що вже повсюди мир, то щ „війна5" стає ще страшнішою» [3; 295]. Досягти багатоголосся у творі ~ нелегке творче завдання, але П. Загребельному це вдається. Події показні з кількох точок зору, передовсім, з точки зору головного героя, а там, де йдеться про землянку, в якій живуть мати з малим сином, про заняття головного героя, письменник суміщає в оцінці подій, у часово- просторовій та психологічній характеристиках точки зору розповідача та героя, всебічно виявляючи себе, розкриваючи свою самосвідомість. А вже показ Миколиного з Оксаною житла ззовні (залізний підвал) та зсередини (ні води, ні електрики) подається через сприйняття героя й зумовлений не лише потребою розкрити соціальне становище Сміяна, а й необхідністю зоровими та слуховими засобами матеріалізувати простір і час, передати їхню гнітючу застійність, створити паузу перед тим, як стрімко зрушити хід сюжетних подій.

З початку п'ятого розділу («Залізні зуби») плин часу наче прискорюється, а простір розсувається: в полі зору читача - події вдома у Миколи, в інституті, в Мишуриному Розі в Марка Озерного. Прискорення плину часу сягає максимуму в епізоді обговорення особи Сміяна на партійних зборах. У першій частині розділу центром зображення є село, зметене вогнем війни, вулиця, дорога до Нижньодніпровська. Хронотоп вулиці-дорога, відкритий простір якого спочатку звужувався до землянки, до каюти на пароході (час при цьому, сповільнюючись, майже зупинявся), у другій частині розділу трансформується: дія відбувається у дерев'яному вагончику, емтеесівській майстерні, агростанції. Побутовий час у всьому романі визначений і доповнений конкретністю часу історичного. Автор вдається до точної хронології в романі, вказуючи ту чи іншу дату, прямо посилаючись на явища соціально-політичного життя, в основному історичне тло проступає з діалогів дійових осіб. Простір - у полі зору автора від початку й до

кінця роману. Задля його відтворення письменник використовує прийом прямої і зворотної градації: простір то різко звужується, то панорамно розширюється (землянка - вулиця - дорога села - підвал тьоті Тосі - ріка Дніпро - степові простори), організовує сюжет твору.

Роздуми головного героя про соціальні умови, про час, у яких живе він та його сучасники, у зіставленні з історичними умовами та з часом, у якому жили, боролись, перемагали далекі пращури, концентрують філософський заряд роману. Думка героя, що зримо народжується і розвивається у творі, рух його самосвідомості, що стала предметом авторського зображення, становить внутрішній сюжет „Тисячолітнього Миколая". Отже, і в цьому плані витримується поліфонічний принцип побудови роману. Саме через „багатоголосся" художньої розповіді розкривається різноманітність життя та складність людських переживань. Епіграфом до останнього розділу взяті слова з народних голосінь (старовинна народна обрядова пісня, що виконувалась на похоронах і, як не дивно, на весіллі): Мій синочку, мій рідненький! Мій синочку, мій дрібненький! Дитятко моє любе та миле, куди ти вибралось? Відкіля тебе визирати? Відкіля тебе виглядати? [3; 563].

Другий тиждень після Великодня називається „поминальним"; або Томиним (Фоминим) тижнем, починається цей тиждень Томиною неділею. Обряд поминання мертвих залежно від місцевості має такі назви: „гробки", „могилкй", „бабський Великдень", „поминки". Але скрізь, по всій Україні, поширена церковна назва „Проводи". Вона, ймовірно, походить від події, про яку записано ще в Євангелії, а застосовуватись ця назва почала в XVII столітті за часів Петра Могили [1].

П. Загребельний, назвавши розділ „Проводи", продовжує свої міркування про життя і смерть, зіставляючи дві часові площини, минуле і теперішнє (смерть Сталіна і смерть брата Марка), паралельно розповідаючи, як ховали Сталіна, як на мавзолеї за одну ніч стало на одну табличку більше, та як ховали Марка. Цю розповідь переривають спогади Миколи про роки навчання брата в інституті культури та роздуми про те, чи міг він щось змінити, коли б знав, що так станеться з його братом. До життєвого фіналу вони підходять зовсім різними людьми. На думку Миколи, „... життя - це не готельний номер, не казарма, не казенна камера і не чернецька келія. Воно схоже на стару селянську хату, де в заснованих павутиною кутках і в таємничих скринях бабусиних давні спогади, в тьмавому полиску ікон незбагненна святість, в незграбних саморобних медалях - надійність і захищеність простого людського щастя, всі оті торбинки, коробочки, вузлики з насінням, позатикані за сволок, за коминок, за жердку з одягом - мовби символи проростання й незнищенності життя, запорука і символ вічного тривання" [3; 588].

Е. Фромм у праці «Душа людини» зазначає: «Бог допомагає, посилаючи своїх посланців, пророків, щоб наставляти людей, яким чином вони можуть розпізнавати зло і творити добро, щоб попередити їх. Але після того, як це відбулося, людина залишається наодинці зі своїми «двома інстинктами» - прагнення до зла і прагнення до добра, тепер вона сама повинна вирішувати цю проблему» [5; 19]. Тому Микола й говорить: „Ми з братом жили ніби з двох боків прямокутного трикутника. Я добувався до вершин по короткому прямовисному катету, тяжко, в муках, зривався, падав, знов уперто і відчаено дерся вгору, а Марко тим часом без ніяких зусиль, пританцьовуючи, з дрібушечками, як у гопаку, вискакував по

некрутій похилості гіпотенузи, і вже був нагорі, вже позирав звідти на мене гордо і навіть трохи зневажливо” [3; 623].

То ж весь роман рясніє різкими перепадами в часі: то автор згадує про записи з Іпатіївського літопису, то про страшну ніч у квітні 1986 року, „...коли розверзлося бетонне нутровище четвертого реактора Чорнобильської атомної електростанції” [3; 629]. Зазвичай, про людську душу найчастіше говориться тоді, коли хтось помирає. Чиясь смерть, а особливо рідної людини завжди налаштовує на роздуми про життя і вічність: „Тепер мій брат лежить непохований, і люди тупо вибурмочують над ним нестямні слова, а ми знов, як тисячу років тому, пливемо кудись по темному морю за чужими богами для самого зневіреного народу і не відаємо, яких же богів привеземо цього разу, яких пресвітерів, які ікони, які молитви” [3; 635]. Переосмислюючи проблему буття, споглядаючи тіло брага, Микола думає про те, чи приймуть його душу, а не тіло, степи: „... а чи байдуже відторгнуть, як немилосердні заводи, вбиті хімією колишні ріки і сповнені затаєного жаху атомні електростанції, що висять на сумному дереві України, мов червиві груші?” [3; 15].

Сам письменник визначив спосіб викладу матеріалу: «... це спогади про спогади спогадів, які в свою чергу теж були спогадами спогадів, і так до безмежних глибин, до коренів і пракоренів, до первнів і джерел» [3; 17] .І знову попереду в героя - тисячоліття. Тема екології душі та її збереження в романі набуває не лише заглибленості, філософічності, а й у низці моментів - особливої гостроти, бо мова йде не про одну, а про тисячі «пустих душ».

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Воропай О. Звичаї нашого народу. У 2 т. - Т. 1. - Мюнхен: Українське видавництво, 1958. - 450 с.
2.Дончик В. Покликання письменника - писати // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики. У 4 кн. - Кн. 4. - С. 481-483.
3.Загребельний П. Тисячолітній Миколай. - К.: Фірма «Довіра», 1994. - 635 с.
4.Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і Час. - № 9. - С. 26-42.
5.Фромм Э. Душа человека. - М.: Республика, 1992. - 430 с.

Т. В. Кедич, І. С. Попова (м. Дніпропетровськ)

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНІ «БРУХТ» П.А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті аналізуються використані письменником у романі «Брухт» фразеологізми української мови, індивідуально-авторські фразеологічні одиниці, досліджуються граматичні та семантичні особливості останніх; подається їх класифікація за граматичною структурою.

Ключові слова: фразеологізм, фразема, і ндивідуально-авторські фразеологічні одиниці, трансформовані фразеологізми, компаративні, фразеологізми-речення.

Special group of phraseological units of Ukrainian language is analyzed, grammatical and semantical peculiarities of author's phraseological units are examined in the article; the classification of individual phraseological units is given in the article.

Key words: phraseologism, individyal mriteris phraseologikal units, transfomed units, comparative phraseologism, phraseologism sentences.

Павло Архипович Загребельний - письменник універсальний. У його творчому доробку близько 30 романів, кілька повістей, публіцистичні та літературно-критичні статті, есе, п'єси, кіносценарії. Мету й сенс своїх творчих пошуків письменник означив так: «Усе, що я досі написав і напишу, у мене тільки про одне: про збереження людської особистості, людини як найбільшої вартості» [3]. У новому гостросюжетному романі « Брухт », який вийшов у світ у 2003 році, П. А. Загребельний подає не лише масштабну картину руйнації економіки, політики, культури, а й звертає увагу читачів на «руйнацію» духовності людини, на втрату нею «людської особистості». Як слушно зауважує Михайло Слабошпицький: «Брухт» - це техніка і технологія розкрадання» [9, с. 155]. Так, це «техніка і технологія розкрадання» не лише України, а й людських душ. Змальовуючи сучасне суспільство, П. А. Загребельний використовує своєрідну емоційно забарвлену лексику, яка засвідчує авторське ставлення до зображуваних подій, оскільки має глибокий іронічний підтекст. Серед використаних мовних та стилістичних засобів експресивного характеру значну групу в романі становлять фразеологізми.

Фразеологічна одиниця (фразеологізм, фразема) являє собою стійку відтворювану сполуку слів, що відзначається тими ознаками, які дозволяють вважати їх самостійними одиницями мови, відмінними від інших лінгвістичних одиниць (слова, звичайного словосполучення, речення) [8, с. 9]. Порівняно зі словами фразеологічні одиниці, як правило, є виразнішими за емоційністю та експресивністю, образністю. Від синтаксичних одиниць фразеологізми відрізняються тим, що відтворюються як цілісні структури, а не будуються щоразу

© Кедич Т.В., Попова І.С., 2010

за певними синтаксичними моделями, як вільні словосполучення чи звичайні речення. Отже, фразеологічною одиницею називають лексико- граматичну єдність двох і більше нарізно оформлених компонентів, граматично організованих за моделлю словосполучення чи речення, яка, маючи цілісне значення, відтворюється в мові за традицією, автоматично [8, с. 11].

Мовна тканина художнього твору становить собою складну систему різнопланових і різностильових одиниць - лексичних, фразеологічних, синтаксичних. Добір цих одиниць і функціонування їх у мові художньої літератури створює індивідуальну мовну манеру письменника. На сьогодні зроблені спроби досліджувати фу н кці о кал ьно-стшіі стичне навантаження фразеологічних одиниць у художніх текстах. Так, наприклад, дослідники В. Ковальов та О. Бойко у статті «Фразеологізми у художньому мовленні» виділяють три прийоми експресивного використання усталених виразів письменниками: 1) введення їх у контекст без зміни значення та структури; 2) семантичне обігрування; 3) перетворення складу фраїзеологічних одиниць [6]. Останнім часом все більшу увагу дослідників привертає фразеологічний склад мови одного з найвїдоміших українських письменників другої половини XX - початку XXI століття П.А. Загребельного» Зокрема Ю.І. Кохан у своїй статті “Текстотвірна функція фразеологічних одиниць як риса ідіостилю письменника (на матеріалі прози Олеся Гончара і Павла Загребельного)” при зіставленні фраземіки творів О. Гончара і П. Загребельного з погляду текстотвірної функції, дійшов висновку, що П.А. Загребельний частіше звертається до стійких словосполук у ролі заголовків частин твору. Крім того, у творчості письменника дослідник спостерігає використання фразеологізмів, що узагальнюють сюжетні події твору, деякі з фразеологічних одиниць одночасно з назвами творів чи розділів є їхніми смисловими центрами [7, с. 166-167].

У системі фразеологічних одиниць роману «Брухт» видатного українського письменника П. А. Загребельного можна виділити три основні групи:

1.Традиційні фразеологізми, тобто зафіксовані фразеологічними словниками;

2.Трансформовані усталені вирази;

3.Індивідуально-авторські фразеологізми, або вислови з розмовного мовлення, що не ввійшли до фразеологічних словників, на відміну від загальномовних усталених виразів, відзначаються надзвичайною частотністю. З одного боку, вони вживаються письменником із метою створення образності, яскравості висловлення, емоційності, а з іншого - є засобом самохарактеристики героїв, їхнього внутрішнього стану (відчуття розгубленості), використовуються романістом для змалювання почуттів, що виникають між жінкою й чоловіком, для змалювання суспільно-політичного та морально-психологічного стану сучасного суспільства.

Серед структурно-граматичних т ипів авторських фразеологічних одиниць у романі «Брухт» окрему групу становлять фразеологізми, організовані за моделлю сурядних словосполучень та за структурою речення. Цікавим є те, що П. А. Загребельний використовує для характеристики одного й того персонажа антонімічні авторські фразеологізми, значення яких зрозуміле лише в контексті, оскільки поза ним вони нічим не відрізняються від звичайних сурядних словосполучень: *«безбарвний і безформний»* - «викристалізувався й отвердів»

[підкреслення наше - Т. К , І. П.]. Наприкінці твору П А. Загребельний про одного з головних героїв роману - Нуля (Нерона) пише так: «Сам теж безбарвний і безформний. замість обличчя бліда маска, тонкогубий рот хижої риби, що його годилося прикрити вусами, те вуса в Нуля не росли» [2, с. 190]; чи далі: «Тепер він уже викристалізувався й отвердів остаточно, нахабно розсівся на одному з позолочених Євдокієнмх стільчиків, закинув ногу за ногу, спроквола покивував перед очима в Совинського черевиком з якоїсь безбарвної, мито зміїної чи навіть саламандрячої шкіри» [2, с. 190]. Словосполучення «викристалізувався й отвердів» у такому контексті набуває фразеологічного значення “особа, що виявила свої здібності”, оскільки протягом твору Нерон не викликав довіри («безбарвний і безформний»), Совинський та Євдокія вважали, що Нуль нічого не вартий, що він може лише “займатися цифрами”, ці риси поглиблюються через розгорнення авторських фразеологічних одиниць.

Чимало авторських фразеосполук є синонімічним поєднанням слів, що належать до одного тематичного ряду. Так, наприклад, кафедру судово-медичної експертизи письменник називає «смуток і печаль»: «... до області добралися лише в сутінках і, мабуть, довелося б довго блукати в пошуках корпусу медінституту, де знаходилася кафедра судово -медичної експертизи коли б не всезнаючий міліцейський полковник, що вивів їх на місце точно ї безпомильно.Місце смутку і печалі» [2, с. 248].

Фразеосполука «сльози і розпач» (у значенні «горе») вживається як протиставлення горе — щастя: «... як стіни Єрихону, але не в сльозах і розпачу, а в ще невідомій піднесеності й щасті»[2, с. 106].

Не менш цікавим є поєднання письменником таких власних назв, як Греція і Рим та прізвищ відомих політичних діячів радянської влади Сталін і Гітлер. Значення таких фразеосполук теж мотивується лише контекстуально. «Греція и Рим» має значення «історія», а «Сталін і Гітлер» «зло»: «я ж так званий історик. Греція й Рим. А в Римі все починалося ab ovo - від яйця» [2, с. 163]; Може, короткозорим або враженим катарактою був і Торквемада, для якого справжні й уявні єретики були тільки темними тінями, і він намагався переборювати темнощі, що його огортали, кривaво-червоними вогнищами інквізиції .А Сталін і Гітлер? [2,с. 142].

Найпродуктивнішою серед авторських фразеологізмів, організованих за моделлю словосполучення, є конструкція «дієслово + іменник з прийменником або без нього»:

«Колись він топтався по людях, розбивав їхні долі, їхнє щастя, їхні надії..» [2, с. 170]; «Чоловік усе своє життя топтав людей. а тепер сам розтоптаний» [2,с. 172].

Фразеологізм качати бочку вплітаючись у канву художнього тексту, набуває різного значення: «Інститути, центри, асоціації, об'єднання, комісії, комітети, форуми, конгреси, конгрегації... і всі те й знають, що качають бочку» [2, с. 61]; «ось так сьогодні «качають бочку» в незалежній Україні тисячі вчених дармоїдів, а з ними й вам покірний слуга» [2, с. 62]. У першому випадку фразеологізм має значення «доводити що-небудь», а в другому - «нічого не робити».

Нерідко П.А. Загребельний використовує фразеологізми з розмовної мови, які вводить у текст роману в лапках: «сталінські будови комунізму» — на означення

гігантоманії у розвитку промисловості за радянських часів; «спустити «в пісок» - забути про що-небудь: «... Будувалось воно [місто Кучугури -Т. К., І.П.] на початку тридцятих років як соцмістечко біля індустріального велетня, призначеного забезпечувати металоконструкціями «сталінські будови комунізму» [2, с. 14]; «Справу було спущено. як то кажуть, «в пісок» і доводилося тільки дивуватися, як зуміли агенти колеги Ледви виколупати її звідти майже через двадцять років» [2, с. 112].

Ряд індивідуально- авторських фразеологічних одиниць вживаються П. А. Загребельним з метою характеристики героїв, а також для підкреслення окремих рис героя. Наприклад, такі фразеологізми, як «дістав (мене) до печінок», «покласти “на лапу"», вживаються письменником для характеристики “колеги Ледви”. Фраземою «дістав (мене) до печінок» автор підкреслює роздратованість головної героїні: «Ти нічого не їси, а тільки розбалакуєш, - вередливо зауважила Клеопатра.- Вже дістав мене своєю балаканиною до печінок і селезінок» [2,с. 122], а фразеологізмом «поклала “на лат”» підкреслює її всевладність і має значення “давати хабар”: «Його випустили, коли я поклала “на лапу”» [2, с. 281].

Характеристичний елемент містять і оказіональні фразеологічні одиниці на позначення небажаних дій персонажа. Так, Совинський застерігає Євдокію щодо надмірної довіри Нулю. Совинський говорить: «Він, граючи, може тебе ошукувати, як тепер кажуть, «“кидати” на всі твої мільйони» і пускати головою в Африку» [2, с. 157]. Таким чином, фразема «“кидати ” на мільйони» має значення “ошукувати”. Цей фразеологізм характеризує негативну рису Нуля, а фраземою «перекачує гроші», тобто переводить на банківський рахунок, письменник підкреслює його геніальність: «Острови тихоокеанського архіпелагу Науру, куди Нуль перекачує наші гроші» [2, с. 205].

В аналізованому тексті роману можна простежити використання романістом фонетично трансформований розмовний фразеологізм «до лампочки» - «до чампуиьки.», наприклад: «Тромбонові всі ці моммзени були, як то кажуть, «до пампуцьки», він прямував до своєї мети наторотшим шляхом» [2, с. 8]. Цей фразеологізм письменник вживає з метою підкреслення байдужості одного з героїв роману до того, що його оточує, порожнечі його душі.

В основі деяких індивідуально-авторських фразеологізмів у П. А. Загребельного лежить метонімія. Так, наприклад, гральні автомати порівняно із «однoруким розбійником». а Генерального секретаря КПРС Л І. Брежнєва називає «кремлівським кащеєм»: «Але з нього спиляться гроші, як з отого грального «однорукогорозбійника» при виграші» [2, с. 90];

«Парткоми від Москви до самих до окраїн інквізиторствували над нещасними ширінькодержателями «за моральний розпад», а цей кремлівський кащей нахабно гречкував, бо він же «перший теоретик партії, видатний ленінець, видатний марксист» [2, с. 79].

Невелику групу в тексті твору становлять іменникові (іменник + іменник у непрямому відмінку) індивідуаїтьно-авторські фразеологізми, які письменник використовує для позначення речей, явищ, споруд та ін., наприклад:

«Колеса на очах» - окуляри: «Післявоєнне покоління окулярів- велосипедистів (колеса на очах)» [2, с. 3];

«Піт нації» - будь-які конструкції, будинки: «Магнати цинічно розпродували піт націй історики торгували кров'ю» [2, с. 238].

«Голуб миру» - символ примирення: «Пане Журавель, - послав на той бік столу голуба миру Совинський, - даруйте за ці мої словесні філіппіки...» [2, с. 57].

У романі помітне місце посідають івдмвідуально-авторські компаративні фразеологічні одиниці, фразотворчим компонентом яких виступає сполучник як або мов. Порівняльні конструкції, як правило, викликають у читача певне ставлення до описуваних подій: позитивне чи, навпаки, негативне, наприклад: «Віскі - прекрасний напій, апе воно може діяти на чоловіка, як обух на вола» [2, с.30]; «Ага, ти напився, як свиня, дармового віскі, а тепер хочеш філософствувати?» [2, с. 30]; «Для радянських трудівників, напакованих у комунальні квартири, як шпроти в банку, отакі зелені вази посеред кам'яного міста були справжнім раєм.,.» [2, с. 95]. Значення таких фразеологічних одиниць ідентифікується ступенем прислівника «дуже» або «надзвичайно»: хльоснув, мов сатанинський бич - дуже сильно; стрибали, як мурашки в споришу - надзвичайно швидко; казився, як залізний чорт — дуже:

«То тут він директорував і гримів, і казився, як залізний чорт» [2, с. 87];,

«Літери стрибали перед очима в Совинського, як мурашки в шпоришу»

[2, с. 163];

«*... І тут отой небесно-вабливий жіночий голос, заради якого мить тому він готовий був умерти, жорстоко й нетерпляче хльоснув його, мов сатанинський бич»* [2, с. 25].

Компаративні фразеологічні одиниці, які вживає письменник, мають таку структуру: «дієслово, яке виражає дію чи стан + порівняльна конструкція». Другим компонентом компаративної фразеологічної одиниці найчастіше виступають іменники, які називають тварин та частини тіла людини чи тварини, наприклад: «... гороподібний Ягнич клював. як курка просо, якийсь херсонський кандьор; підставлений йому послужливим Фенем...» [2, с. 139]; «Наїхало міністрів і генералів, прискочили американці заглядати в нагну шахту, як сорока в маслаку запросили на це так зване торжество і Ягнича...» [2, с. 80]; «... хотів побачити, як ітиме вона до трамваю, щоб їхати на свою осоружну роботу, іти повз нього,...бо він... стирчатиме, як кістка в горлі, він хоче бачити її, бачити- побачити» [2, с. 101-102].

Індивідуально-авторські фразеологізми-речення П. А. Загребельний вживає у творі з певною стилістичною метою для змалювання морально-психологічного стану особистості, для зображення сучасних умов людського існування в новопосталій державі. Фразеологізм речення, що є своєрідною трансформацією відомого більшовицького гасла («Пролетарі всіх країн, єднайтеся!») «Голодранці всіх країн, єднайтеся» є опосередкованим виявом негативного ставлення письменника до одного із головних постулатів радянської політики, поєднавши його з реаліями часу: *«Радити, як організовувати мітинги й загальні збори на тему монолітної єдності афганського народу з радянськими окупантами? Голодранці всіх країн, єднайтеся?»* [2, с. 109].

Критично ставиться письменник і до сучасного економічного, політичного, духовного й морального стану людей в Україні, виражаючи його оцінку за

допомогою фразеологізмів. Так, наприклад, він характеризує одною з героїв роману - гендиректора Ягнича: *«... по-верблюдячому плював на те череп'я, як ще вчора на людей, що нижче його гендиректорства. Бо плюють завжди вниз, а не вгору»* [2, с. 170].

До стійких фраз, організованих за структурою простого речення, можна віднести й такий індивідуально-авторський фразеологізм-речення: *«Дурня видно по ботинках»* [2, с. 195].

Отже, мова творів П. А. Загребельного багата не лише на традиційні фразеологізми, а й на індшідуадьно-авторські, що дає можливість іще раз переконатися, наскільки важлива роль письменника в розширенні й збагаченні арсеналу мовних засобів. Стиль універсального романіста впізнається саме завдяки використанню фразеологічного матеріалу, а творчість письменника є плідним ґрунтом для аналізу різних мовно-виражальних засобів, зокрема фразеологізмів.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Алефіренко М.Ф. Теоретичні питання фразеології. - Харків: Вища школа, 1987. - 135 с.

2.Загребельний П.А. Брухт. - Харків: Фоліо, 2003. - 254 с.

3.Загребельний П.А. Бути самим собою// Літературна Україна, - 1993. - 14 січня

4.Загребельний П.А. Я обирав великі душі, які сяють нам тисячоліття// Вітчизна. - 2004. - № 7-8. - С. 90-98.

5.Зайченко Н.Ф. Про структурно-семантичні особливості компаративних фразеологічних одиниць// Мовознавство. - 1982. - № 4. - С. 41-46.

6.Ковальов В.П., Бойко О.В. Фразеологізми в художньому мовленні//Українська мова і література в школі. - 1985. - № 10. - С. 32-36.

7.Кохан Ю..І. Текетотвірна функція фразеологічних одиниць як риса ідіостилю письменника (на матеріалі грози Олеся Гончара і Павла Загребельного) // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна: Серія Філологія. - № 631. - Харків: Вид-во Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, 2004. - Вип. 41. - С. 165-168.

8.Скрипник Л.Г. Фразеологія української мови. - К.: Наукова думка, 1973. - 279 с.

9.Слабошпицький М. Тризе, або Таємниця творчості // Київ. - 2004. - № 7-8. - С.147-156.

10.Словник фразеологізмів української мови / Упоряд.: В. М. Білоноженко та ін. -К.: Наукова думка, 2003. - 1104 с.

І.К.Цюп´як (м. Дніпропетровськ)

КОМІЧНЕ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬИОГО "СТОВПО-ТВОРІННЯ"

У статті проаналізовано категорію комічного у пародійному романі П.Загребельного "Стовпо-творіння ", визначено його функції та форми на словесному, словесно-ситуаційному та ситуаційному рівнях, що дає змогу проникнути в макро- та мікром од елювання комічного у творі; в інтерпретації негативних соціальних та соціопсихологічних явищ українського політичного життя.

Ключові слова: комічне, пародійний роман, засоби комізму, сатира, іронія, бурлеск, гротеск, буфонада.

Comic element in P. Zagrebelnyfs parody novel "Sibvpo-tvorihnya""is analyzed ird thu article, its functions in the variety of its forms On the lexical, lexical and situational and situational levels Oredлtutmined, which gives the opportunity to penetrate into macro- and micromodelling of the comic1 ŭlŭment of negative social and psychological phenomena of Ukrainian political life.

Key words: comism, parodical novel, means of comism, satire, irony, burlesque\ grotesque, buffonada.

Проблема комічного та форми його вираження у "Стовпо-творінні" в українському літературознавстві ще не ставилась. Поряд з іншими категоріями комічне в інтерпретації П Загребельного вже було об'єктом зображення у романі "Левине серце", де переважали іронічні га гумористичні засоби. Ці традиції письменник збагатив, створивши новий жанр — пародійний текст. У римській сатирі подібний жанр визначався як "суміш". "Яскравості змісту відповідало і багатство форм:: сатира могла мати вигляд діалогу, послання, настанови, дорожньої замальовки і тін. Сатира була тим жанром, котрий дозволяв поету в безпосередньої формі дружньої бесіди, листа, роздуму поміркувати над найрізноманітнішими темами політики і філософії, мистецтва і практичної моралі, розповісти про самого себе..." [6, с.8]

Класифікуючи роман, Б. Томашевський помічає і розвиток: таких його форм як пародійний і сатиричний. До такого типу він відносить "Комічний роман" Скаррона. У творчості Е. Роттердамського, В. Теккерея, Ф. Вольтера, М. Гоголя, М.Салтикова-Щедріна, О. Маковея, І. Франка, М. Хвильового та інших маємо найрізноманітніші взірці зображення комічного. У теоретичному плані категорія трагічного, трагікомічного та комічного знайшла детальні втілення у працях багатьох вчених. М. Дземідок, Ю. Борєв, К. Каган, К. Фролова виводять цю категорію із співвідношення ідеалу і дійсності. М. Крюковський, аналізуючи категорію комічного, низького (сатиричного) і огидного, відзначає специфічність їхнього вираженім. "Цим категоріям властивий антагоністичний характер їхньої

© Цюр´пяк І.К.,2010

внутрішньої суперечності, вони розвиваються у напрямі загострення протиставлення між сутністю і явищем. Цей розвиток завершується огидним, як кінцевою фазою. Фазою небуття даного об'єкта, естетичним виразом котрого воно є.

Комічне можливе тоді, коли гармонійна цілісність прекрасного порушена і починає превалювати в цьому наростаючому дисонансі особливе, сутнісне, індивідуальне. Це ніби розпад цілого на його складові частини. Суб'єкт, який спостерігається в цьому малопохвальному стані, естетично сприймається як комічний" [5, с.233].

Орієнтація П. Загребельного на пародію у жанровій формі роману визначає його структуроутворювачу роль і аспект інтерпретації, здійснені за допомогою прийомів самоіронії, бурлеску, шаржування, гротеску, буфонади. Своєрідним текстовим доповненням, в якому змінюється об'єктивована форма оповіді на суб'єктивовану з виокремленням автора як єдиного позитивного героя є "Кавтаклізма, або Кошмарна пригода в Європейському домі. Текст для самозакоханого актора." Власне, розшифровка авторської присутності розголошується дописом: "По каналах супутникового зв'язку записав Павло Загребельний. 28 жовтня 1992 року".

Наближаючись до "театру абсурду", літературний текст, як вважає Г. Гадамер, "не виступає вторинним відносно первинної інформації, яка приймається за основу. Навпаки, кожна наступна інтерпретація, в тому числі й та, що належить самому авторові, підпорядковується тексту...", "Кожний випадок утворення тексту ґрунтується на його розумінні" [1, с.39].

Оперуючи термінами "текст", "текстура", ми виходимо із визначення, запропонованого Р.Гром'яком: "Графічно-знаково обмежений,

завершений текст, що включає в себе віртуальну семантично- репрезентативну сферу, насправді розширяється в змінному контексті через відношення (механізми) інтертекстуалкості і разом з тим обмежується актуальним для реципієнта (інтерпретатора) станом культури, конкретною комунікативно-естетичною ситуацією. То процес динамічно-драматичний. Аналізований абстрактно-парадигматично, він ідеально постає як гнучка багатовимірна модель, що може відіграть евристичну роль в історико- літературних і літературно-критичних працях" [2, с.26].

Коли ж ми торкаємось проблем буфонадності, використовуваних письменником різноманітних форм, то розуміємо, що абсурд і реальність в їхній єдності творять новий текст з його гравцями, діючими особами, де кожна підпорядковується волі автора і вводиться в текст самоволею режисера постановки тексту. На це вказує у статті "Про істинність слова" Г. Гадамер: "Під час постановки міми повинні грати свої ролі і при цьому бути певною мірою уважними до реакції режисера" [1, с.41].

Наголошуємо, що жанрова орієнтація на "текст" уможливлює у "Стовпотворінні" існування широкої шкали способів зображення з посиленням інформаційної функції тексту. За цих умов "текст сам і у своїй цілісності співвідноситься з позамовною дійсністю" [1, с.45].

Текст, зітканий із каламбурів, обігрувань слова, фонемної гри, розігрування нових словесних комбінацій є вдало обраною формою реалізації комізму. Разом з тим відповідний спосіб творення художнього тексту "через самого себе" уможливлює введення нових мікротекстів-інваріантів висловлювань персонажів у формі діалогів, монологів та авторських вкраплень, алюзій, натяків, паралелей, асоціативних нашарувань. Слово при цьому набирає важливого семантичного підтексту з яскраво вираженим політичним, морально-етичним змістом. Кожне слово у такій його текстовій функції "вже елемент нової структури, а отже, потенційно і ця сама структура як така. Коли звучить слово, приводиться в дію вся мова і все, що вона може сказати, а вона може сказати все. Таким чином, у промовлюваному слові функціонує не окремий семантичний елемент з довколишнього світу, а радше вибудована мовою сучасність, узята як одне ціле"

[1, с.48].

Важливу функцію комічного в системі номінацій персонажів "Стовпо-творіння" і "Кавтаклізма, або Кошмарна пригода в Європейському домі" виконує знеособлене, нарочито спотворене, фонетично змінене справжнє прізвище. Абстраговане, воно все ж не втрачає спорідненості із справжнім, увиразнює його внутрішню сутність і легко за ним (змінним) вгадується конкретний прототип-носій негативного, комічного. Саме в такому контексті прочитуються і текст, і підтекст названих творів П. Загребельного.

"Стовпотворіння" розпочинається своєрідною преамбулою із двома красномовними епіграфами "Дерев'яна книжечка про кумедну державу" та "Вавилонське Стовпо-творіння". Сам розділ має назву "Елекція". У ньому здійснено своєрідний екскурс в історію' виборчої системи з усіма процедурами. "Тобто: знов обрать! Або: сміх і регіт. Під таким девізом і повинні були відбутися ці вибори, або ж, висловлюючись високим стилем, — елекція" [3, с. 11].

Кандидатом у "присиденти" було зареєстровано Батюшо, який у своїй передвиборній програмі пообіцяв стовпи. Так із пояснення, що є стовп, розпочинається знеособлена авторська розповідь з алюзіями, натяками аж до згадки про П. Флоренського та його книгу 1914 р. "Стовп и утверждение истины." "— Хай звикають до стовпів, як до борщу і пирогів із сиром, — спокійно відповів Батюня. — Країну ж усі оті видатні ділячі й безносмени розшарпали? Розвалили. Ще й похвалялися: маємо те, що розваляємо. Тому треба все це розвалене підперти стовпами, і тому для мене головне — це стовбільність" [3, с.20].

У "Генезі" подано біографічну довідку про походження Батюні та його портрет: "Галявину оточували могутні дуби і під наймогутнішим з них, почухуючись спиною об його шершаву кору, сидів невиразний чоловік, усміхнено спостерігав усе це трав'янотанцювання і побринькував на балалайці" І шумить і гуде..." [3, с.27].

Саме цього "присидента з кущів" висуває голова парламенту "Бов-Бов" (Борис Васильович Бовть). Кульмінаційним моментом елекції є зображення процесу народження нового "присидента" і прощання зі старим.

Прощальну крапку як присуд колишньому "присиденту" Вкравчуку ставить, ніби вбиває останній цвях, автор-комеитатор подій: "Ніщо від деякого дещо є точно визначене ніщо..." [3, с.41].

Читача вражає саркастичним, вбивчим сміхом сатирична новела "Стовпо творіння". У ній з'ясовується, чому до влади прийшов Батюня зі своєю "стовбільною" програмою. "Поплічники сидять, слухають, мовчать і бояться, бо страх воняє гірше нужника. А тому підтявкують, головотяпствують, і це головотяпствування, немов концентричні хвилі від землетрусів, напливає навесь народ..." [3, с. 45].

Домінантною лексемою в образотворчій структурі, яка подає найточніші сатиричні характеристики, є стовп. Всі похідні від нього — словесні засоби комізму. Назвемо їхні основні синонімічні різновиди: Стовпотуція, держистовп, Головстови, Стовпулія, Стовпоклей, Стовпобаба, Стовгоіяндія, Стовпорванці, Стовпохватьки, Стовпопхайли, Тяшистовпи, Гїереплигнистовпи, Стовпогетькали, стовпотвердюки, Стовпововк та інші.

Справді, без розуміння функцій сатиричних текстів, поданих у дванадцяти новелах: "Елекція", "Генеза", "Жабомишодралівка", ''Стовпотворіння", "Мерихлюндія", ''Вояжі за рубежі", ''Опозиція", ''Капштук", " Мерихлюндія-2", ''Гуманітарна латка", "Остаточний бульк!", "Бовть лобом об стовп!" в їхньому пародійному значенні, не можна збагнути словесні засоби комізму^ Назвемо хоч би деякі з них: "модерні словесні модники", "виборно- перевиборна метушня", "юродні депитати", "виборці-електорат", "вибори", "Ви- бо-ри, бо-ри,бор,бор,бор...", "р-р-революція-геволюція", "деформація, дегенарація, криміналізація, тероризація, корумпотизація, тінізація, суцільна обдирація, цілковита руйнація", " присидент"(від слова присідати), "вибори типу "Сміх і регіт", "тайкома ждав тої описаної великим ліриком миті, "коли потяг у даль загуркоче. Потяг, якщо змінити наголос, то но-народному - вкрав. Звідси й Вкравчук... '' [3, с.10].

Двозначно поспіль використовуються контрастні зіставлення з протилежним значенням: "І наш питомий сміх і регіт. Я сміюсь на повні груди... (Бабо, хочеш мати вугілля собі на зиму, то голосуй за цього присидента!)" [3, с.11]. Часто пародист залучає до свого лексикону довідкову літературу, або й сам дає коментарі: "Про адмінресурс ви нічого не знайдете в так званих енциклопедіях українознавства, нічого путнього не скаже про це й прославлений астролог Павло Глоба, мовчить про це й київська газета "Бульвар", яка вважає, що саме слово "ресурс" за всіма фонетичними ознаками належить до ненормативної лексики, просто кажучи — до матюків " [3, с. 12]-

Дошкульно, самоіронічно звучать у тексті авторські вкраплення негативних відтінків, хоч форма їх — захоплення: "Ох, демократія! Ах, демократія! Ух, домократія! Ех, демократія! А ще ж можна : юх, ех, іх, їх..." [3, с.13].

Павло Загребельний володіє унікальним талантом сміхотворця, віртуозно здатен варіювати, жонглювати словом. Словотворча система твору рухлива й мінлива, цей кінетизм нагадує вертепне дійство, у світлі якого дискретно миготять обрані для сатири типи. Особливо виразно це ілюструє багатий на асоціації та відтінки значень синонімічний ряд з домінантою стовп: стовпи, стовпами, застовпимо, стовпом по..., національним стовпом, стовпа ідея, стовп істини, стовпова програма, стовбільніеть, до давати у стовпчик, гімалаї стовпів, поетичне змагання на тему стовпів, повнометражний стовп, стовпидло, "Вже обстовбилася

столиця Стовпляндії", високостовповіеть, стовпознавство, стовпократія, стовпотуція, орден Стовпа, "Стовпороїсу", стовповиробнгадтво, стовпопродаж, стовпоцюкання, стовпороблення, Стовполазенко, стовгюландські стовпи, - Стовпопроб, столичний мер Стовпаківський, міні-стовпотизація; "Цей остовпить усю державу! 1 пролежить стовпову дорогу в Геврону" [3, с.84]. Завершимо цей далеко не повний перелік авторською сентенцією; ’’...немає сьогодні нічого незалежнішого на світі, ніж стовпи. А також немає досконалішої просторової конструкції, ніж стовпове коло. Стовпове коло —це присутність навколо того, що ми вже бачили і нібито знали, про що вже говорили, але про що так і не змогли сказати, стовпове коло — це не так навколо, як довкола стовпів, це можливість бачити єдино справжнє і повірити в нього, в ствердження того, що стовпи потребують нашої присутності, це структурування довколишнього світу, це вічна ерекція екзистенції, це тверда сутність присутності...” [3, с.48]. Допитливий читач знайде в цих самоіронія них рядках і соліпсизм, і схолатизм, і зрозуміє, що одному стовпи ввижалися кільцями ковбаси чи білими паляницями до самого неба, другому — акуратними паками національної валюти, а третьому, четвертому, п’ятому плюс — енному купюрами американських доларів...

Силою розмаїтих засобів сатиричного висміювання П. Загребельний розвіює такі міражі, показує в оголеному вигляді всіх причетних до розвалу держави. Стовпи ж, як з уїдливою іронією зауважує автор, потрібні для підпирання держави, як колись підпирали колгоспних корів, щоб не попадали. ’’Стихія. Хаос. Батрахіомахія, як казали древні греки, тобто жабомишодралівка, а по-нашому кажучи — ні се ні те, хлопці, роби грязь!” [3, с.40].

Роман ’’Стовпо-творіння” II.. Загребельного витримано в не зовсім звичній для нього манері — це спроба писати іронічну історію нашої сучасності. Текст має підзаголовок "Дерев'яна книжечка про кумедну державу", який уточнюється в епіграфі. "Можна було б назвати "Дубова книжечка", зважаючи на той патріотичний галас щодо "розбудови держави", який скінчився відомим з народного анекдоту пшиком і який наш зухвалий поет назвав "роздубова держави" [3, с.5].

Текст "Стовпо-творіння" зітканий із парадоксів і парадоксальностей, поданих у довільно ліплених портретних замальовках, діалогах та монологах, конкретних діях та намірах дій, висловлених від імені "прнсидента", який "стверджувався і утверджувався, і ніхто не міг збагнути, звідки в нього такий розмах, такий смак до пишноти і така залюбленість у суєту суєт, геть не притаманна тим простим людям, які його породили" [3, с.57], що мають імена Бовть, Стовпчук, Стовпулія, Стовполазенко, Давистовп, Головстовп, Стовпослав, Богостовп...

Парадокси і парадоксальні стани та ситуації персонажів визначаються сутністю тієї системи, яку вони створюють і водночас руйнують, і в цій руйнації десь у підсвідомості зберігають свою справжню нікчемність; їхні обличчя — маски гравців, — і вони ж прирікають на подібну гру без правил усіх інших. Ця парадоксальність закладена вже в прізвищах — еквівалентах їхньої сутності.

Провідними домінантами-прийомами виявлення комізму є бурлеск, пародія, самоіронія. Різноманітні комічні ефекти творяться за допомогою словесних, ситуаційних:, словесно-ситуаційних засобів. Поезія думки, енергія розкутого сміху,

іронія, самоіронія, дотеп, жарт, авторський коментар, каламбур, алюзії, переключення часових площин оповіді демонструють, як про це твердить у "Левиному серці" автор, сто вісімнадцять різновидів сміху.

Об'єкт сміху П. Загребельного, — діагноз пануючій владі, визначено і фінал передбачено. Письменник, з притаманною йому майстерністю психоаналітичного проникнення в характери, розкрив процес ідентифікації людини з посадою, людини, яка знаходиться в полоні ілюзій і психічних комплексів, технократичної філософії керівництва. Логічним фіналом такого лідера, названого в романі Батюнею, є "бульк", і від нього не порятує ніяка "Гуманітарна латка". "Політичний лідер, який роздув свою особистість за рахунок делегованих йому масою людей якостей, неминуче стає представником колективної волі і відчуває самовпевненість і всемогутність, впадає в мег аломанію, яка межує з еамообожшованням" [4, с.1].

Наслідки такої психічної та воднораз і економічної інфекції, коли за позірною личиною приховується "ніщо", — катастрофічні. Створюється екзистенційке коло параноїдальної підозри, брутальності, приниження. Не випадково П. Загребельний детально описує тілесність Батоні, використовуючи засоби Г. Котляревського, зосереджуючи увагу на психо-фізіономічних рисах того, хто втілює крах колапсуючого режиму.

Разом з тим катарсисний підтекст роману пов'язаний з екзистенціальною проблематикою — сили зла в людському серці, які посилюються владою. Отже, ця книга не тільки для шанувальників таланту П. Загребельного, а й для всіх сучасних і майбутніх можновладців на рівні всіх гілок влади аж до президентів. У цьому значенні комічне у розмаїтті форм втілення ідеї твору є дійовим профілактичним засобом попередження підступної хвороби та її носіїв. Ефективні ліки від неї — сміх, іронія, гротеск, пародія, памфлет, сарказм у руках майстра, як гострий скальпель хірурга, діють оперативно, майстерно видаляючи сміхом злоякісну пухлину.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика. Вибрані твори: Перек. з нім. — К,: Юніверс, 2001. — 288 с.
2.Гром'як Р. До питання про етичні виміри інтерпретації // Слово і Час. — 2000. — №1. — С. 24- 26.
3.Загребельний П. А. Стовпо-творіння; Кавтаклізма. — Харків: Фоліо,2004.— 286 с.
4.Козырев Н. Лицо и маска // Лица. Газета о личностях и лицедеях. —2005.— 26 января. — №7(92).
5.Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. — Мн.: Изд-воБГУ, 1974. —288 с.
6.Римская сатира: Пер. с латин. — М.:Худож. лит., 1989. — 543 с.

РОЗДІЛ 4. ТВОРЧІСТЬ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

О.М. Ставнича (м.Київ)

МОДИФІКАЦІЇ СОЦІАЛЬНОГО МІФУ «КРАСИВОГО ЖИТТЯ» У СУЧАСНІЙ РОМАНІСТИЦІ (П. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ, Ю. МУШКЕТИК, Г.ТАРАСЮК)

У дослідженні всебічно розглядаються художні експлікації соціального міфу «красивого життя», темпорально-історичні модифікації його елементів на матеріалі прози П. Загребельного, Ю.Мушкетика і Г. Тарасюк. Оперуючи поняттями соціального підсвідомого, масової культури, міфологічного аналізу, символізації; автор подає ґрунтовне тлумачення образів-міфем (дому, бенкету, диявольського «Майбаху»), міфологеми подорожі, взаємодії семантики владного і гастрономічного дискурсів, досліджує типи персонажів - споживачів міфу «красивого життя». Констатується зміна аксіологічної парадигми, що суттєво впливає на зображення сучасника в новітній українській романістиці.

Ключові слова: соціальний міф, темпоралрно- історичні модифікації, проза, соціальне підсвідоме, міфологічний аналіз.

Artistic explications of social myth of "beautiful life" and temporal-historical modifications of its elements in prose by P.Zagrebelny, Y.Mushketyk and G.Tarasuk are comprehensively considered in the present investigation. By operating of conceptions of social subconscious, mass culture, mythological analysis, symbolization, author gives a deep interpretation of image-my thems (house, feast, diabolic "Maibah "), mythologems of travels, interaction of authoritative and gastronomic discourses semantics, investigates character types - consumers of "beautiful life" myth. A change of axiological paradigm is stated and it has an essential influence for portrayal of the contemporary in the modem Ukrainian novels.

Key words: social myth, temporal-historical modifications, prose, social subconscious, mythologikcal analysis

.

Література - чутлива мембрана, яка за свого нормального, недискретного розвитку реагує на морально-етичні, політичні, культурні зміни в соціумі, художньо осмилюючи, інтерпретуючи їх, В українській літературі її історично складена й дотепер збережена «заангажованість» детермінована своєрідною поліфункціональністю «красного письменства», що в певні періоди змушене було замінювати чи суттєво доповнювати національну історію, філософію, культурологічну й політичну думку, витворювати міф нації, відсутньої на мапах світу держави. Цей соцоміфічний компонент художньої літератури інколи відзначався дослідниками (О.Гриценком, О. Бондаревою, Г.Мережинською), але не відрефлектований науковою думкою в сучасних прозових текстах.

© Ставнича О.М.,2010

Зокрема, проблема художніх ексшіікацій суспільних уявлень про «красиве життя», досить послідовно акцентована в соціально спрямованих творах письменників у пострадянський період, ще не перебувала у фокусі літературознавчих студій, оскільки розглядається, як правило, під кутом зору іншої проблематики (переважно морального характеру; у радянський час - це також тенденційне викритая «буржуазного» способу життя, «міщанства» тощо). Окремо, а тим більше як самостійний соціальний міф, не аналізувалася. Метою дослідження є розкриття специфіки художніх виражень суспільних уявлень про «красиве життя», інтерпретація міфічної природи кола стереотипів, які формують даний феномен, розгляд змістової динаміки міфу «красивого життя» на прикладі творів Павла Загребельного, Юрія Му шкетика І Галини Тарасюк.

Під поняттям соціального міфу розуміємо узагальнено-цілісну, відносно стійку символічну систему ціннісних уявлень про соціум, які існують у літературі у вигляді художніх моделей авторської рецепції дійсності [10]. Позаяк однією з функцій соціального міфу є забезпечення людини «екзистенцІйною, онтологічною орієнтацією в житті» [3, 11], тобто побудови певної аксіологічної шкали, класифікуємо виразно ціннісний за природою міф «красивого життя» як онтологічний мотив соціальної міфології (інша річ, що йдеться насамперед про побутову, а не професійну філософію буття).

Пропонуємо обмежити простір функціонування досліджуваного міфу «красивого життя» художніми прозовими творами великої форми, оскільки «проза - це насамперед визначена установка свідомості» [9, 322], носій ідеологічних та моральних змістів. На «утилітарності» прози й домінуванні в ній змістового аспекту (естетичне сприйняття уможливлюється тільки як доповнення до смислового навантаження) [9, 325], романній функції філософсько-мовного струкіурування буття нації [6, 136], показу складних детермінаційних і контекстуальних суспільно-мистецьких зв’язків, побудови окремих міфічних або міфологемних нарацій грунтується наше переконання щодо фактичності найповнішого (у рамках сучасного літературного дискурсу) сприяв нення різних типів соціальних міфів саме в соціально спрямованих романах. Достатньо широке уявлення про міф «красивого життя» дають романи «Брухт» П.Загребельного, «У пастці» Ю.Мушкетика, «Храм на болоті», «Гаспид і Маргарита» Г.Тарасюк.

На сторінках художніх творів міф «красивого життя» знаходить вираження в таких виявах: змалювання вмісту свідомості пересічної людини (персонажа); суспільна реальність як сфера побутування персонажів; відтворення погляду на матеріальний світ як мету діяльності та існування в цілому. За наявності будь-якого з названих аспектів, у романах П.Загребельного, Ю. Мушкетика і Г.Тарасюк спостерігається показова іронічна гіперболізація елементів «красивого життя», що дозволяє чітко окреслити ставлення письменників до цього явища як іронічно-зневажливе. Однак слід враховувати не фактографічність аналізованих романів -

МаємЬ глибше Художнє осмислення витоків і наслідків функіонування: міфу «красивого життя» в сучасному суспільстві.

Стереотипи «красивого життя» активно формуються масовою культурою, яка, будучи виразником ідеології «суспільства споживання», нерозривно пов’язана із «речизмом». У радянський час у літературознавстві було прийнято говорити про

«споживацтво» у «викривальному» аспекті, зокрема, В.Дончик, аналізуючи ранню творчість П.Загребельного, зазначає, що «автор з обуренням говорить про ще одне негативне соціальне явище - споживацтво» [4, 19]. Мотиви морального осуду подібних явищ - типова риса і радянської літератури, і сучасної, «традиціоналістської», в котрій розвиток теми можна пояснити як інерційністю мислення, так і сильним виливом традиції, базованої на ідеалістичному філософському світогляді, де, з одного боку, має місце заангажованість суто соціальна, з іншого - мистецько-мисленнєва стереотипність.

Складові даного міфу, що знайшли вираження в художніх творах, це натуралізація уявлень про розкіш побутового існування, про культ тілесного (за характером - дуалістичний: спортивність поєднується з гіпертрофованим гастрономічним аспектом), про вільне й безтурботне використання особистого часу й світового простору (дозвілля, круїзи, закордонні подорожі тощо);

Уявлення про «розкіш» «красивого» життя, оприявнене в романах П.Загребельного, Ю.Мушкетика і Г.Тарасюк, ґрунтується на категоріях важкодоступності (у радянський час особливо підсилене поняттям дефіцитності), рідкісності (або ж раритетності), дороговизни і головне - «намацальності»: звідси відвертий «речизм» цього міфу, його надзвичайно гіперболізований матеріальний аспект. «Не слід забувати, - зазначає Ролан Барт, - що матеріальний об’єкт - найперший вісник надзвичайного: в ньому легко поєднуються досконалість і походження «нізвідки», замкненість у собі й сяйливий блиск, перетвореність життя в неживу матерію і, нарешті, таємничо-чарівні мовчання» [2, 220-221]. При цьому естетична вартість предмета розкоші мислитьея іманентно закладеною в річ, оскільки гарантією слугує висока ціна й акцентована унікальність, що стає символом багатства [14, 297]. З іншого боку, причетність до «вищого життя» визначається надзвичайно демократично: єдиний критерій - матеріальна успішність (спосіб її досягення неважливий, звідси лейтмотив сучасної романістики: криза духовності, нестійкість, інверсійність аксіологічної шкали).

Сутність «розкоші» як показника високого соціального статусу в будь-які епохи залишається незмінною, модифікується (порівняно з радянським періодом зараз більше технізувалася та «американізувалася») оболонка, атрибутика. Атрибути сучасного «красивого життя»: гламуркий вигляд (модний одяг, коштовності, аксесуари), дорогий автомобіль, «тусовочне» житія, престижна квартира або приватний будинок, відомість. Показовим є епізод у романі «Храм на болоті» Г.Тарасюк зваблення Дияволом простуватого хлопця Юрка (нашого сучасника із «усередненою» свідомістю та «американською мрією», адаптованою до українських реалій), в якому письменниця демонструє увесь спектр компонентів «красивого життя» в уявленні молодого українця: «Завтра, буквально завтра ти станеш багатим чоловіком! Купиш квартиру в Києві, особняк - під Києвом, чорний «Майбах», не будеш ні чорта робити, лиш пити-гуляти по нічних клубах з попками-модельками, валятися по фешенебельних курортах, кіно знімати в самому Голівуді...» [13, 97-98]. Безвідповідальність і безтурботність, забезпечені великими грошима, - це і є широко пропагований засобами масової інформації та кіноіндустрією стандарт «красивого» життя, що подається як єдино «справжнє».

Художня література фіксує ці тенденції в концентрованих образах- міфемах та певних типах персонажів - споживачів цього міфу.

Можливість вести «красиве життя» свідчить про соціальний статус людини, тобто норматив, за яким особу зараховують до «обраної» категорії суспільства (при цьому формується бажаність і підтверджується «нормальність» споживацького світогляду) [1]. Володіння «статусними» речами майстерно описує у романі «Брухт» П.Загребельний, однак він не обмежується констатацією «неправедної розкоші», а прагне зрозуміти, чому так відбувається: одні будують «малі Версалі або справжні сади Салюстія», а інші, як «вчорашня промислова й культурна еліта - торгує польсько-гурецько-китайським секонд-хендом» (5, 148]. Замість висновку автор вдається до цитування давньокитайського філософа Лао- Цзи: «Коли в країні багато непотрібних речей, народ стає бідним». Казино, стрип- бари, особняки, дорогі ресторани - втілення «красивого» способу життя, але розкішний означає насамперед непотрібний, проте людині постійно накидають фіктивні потреби, а вона сприймає їх як життєво необхідні (Г.Маркузе).

Синонімом прикметника «розкішний» у масовій свідомості (окрім «дорогий») часто виступає «іноземний»: особливо виразно вторинність, упослідженість рабського захоплення відчувається в гігантоманії Євдоксіїної резиденції та на тлі убогого провінційного містечка [5, 148]. «Малий Версаль», побудований у вигляді октогона, - втілення непотрібності й анормальності серед піщаних Кучугур, колажності запозиченого бутгя, що дзеркально відображає месправжність життя самої Євдоксії. Автор деталізує описуваний простір прекрасного палацу так докладно, що кожен мистецьки зроблений найдрібніший шедевр інтер'єра матеріалізовано постає перед читачем. Однак зовнішня довершеність будівлі виразно дисонує з приписуваною їй письменником питомою гріховні сію [5, 232]. Відбувається руйнування самої міфеми дому як уособлення сімейного затишку, екзистенцій ного притулку, бо коли дім стає втіленням багатства - суть його мертвіє, нозаяк і багатство не природно виростає із поступового чесного збагачення, а його власник інтенсивно паразитує на злиденному й беззахисному суспільстві (тут відбувається перетин міфу «красивого жнтя» з іншим соціальним міфом - популізмом). Також міфема дому може зазнати якісного переродження, докорінно змінивши свою міфологічну (просторово-структуруючу) функцію на умовно-символічну (де знак починає домінувати над значенням): «Ці відзіґорні, збудовані за індивідуальними проектами вілли - радше символи, аніж помешкання. Символи влади і розкоші» [12, 53], - констатує головна героїня роману «Гаспид і Маргарита».

Захоплення всім іноземним притаманне не лише теперішній Україні,воно було символом «красивого життя:» і в радянський період. Опис бази райторгвідділу в повісті «Гола душа» містить не лише доведену до абсурдйзованого матеріалізму «тугу за Європою», а й накреслює чітку схему отримання «благ» за соціальною ієрархією [5, 263]. Автор вживає тонку іронію стосовно героїні, виопуклюючи її примітивізм захопленою докладністю переліку, тавтологічністю «значущого» вислову (міфотворче утвердження значення через нього ж), трохи згладжуючи різку відвертість думки емоційністю жіночої оповіді. Повість подає точний діагноз прагнення «масової людини» до суто побутових цінностей; неприступних для

«звичайних смертних», до соціальних привілеїв, що уможливлювали «красиве життя» (у межах дозволеного). Відповідно з метою доступу до них і вибудовувалася ієрархія престижних посад і професій: найпрестижнішою вважалася професія дипломата, міністерські посади (Клеопатра «сидить на культурі», як влучно зазначає И Загребельний, і має від того неабиякий матеріальний зиск); працівники установ, що мали у своїй назві компонент «заграй...» або «зарубіж. .. » (привілеєм були закордонні відрядження, прийоми іноземних делегацій, доступ до дефіциту: у повісті це Товариство культурних зв'язків, де всі співробітники влаштовані за протекцією [5, 304]); різноманітні партійні працівники (опис заселення будинку парноменклатури в романі «Брухт» відверто «уречевлений» й нищівно детальний, як майновий звіт для прокуратури, що покликано підкреслити формалістичну й «поліцейську» сутність мешканців, і водночас межово увиразнює їх привілейованість [5, 96]); трохи нижче стояли науковці, військові, директори державних підприємств і шкіл, голови колгоспів; окрему соціальну групу становили артисти. Зараз не існує чіткої ієрархії престижних професій, тому письменники переважно подають типізовані або узагальнені образи представників двох упривілейованих (для масової свідомості) соціальних груп - політиків та підприємців, чий спосіб життя для пересічного обивателя і є втіленням «красивого ж:иття».

Ще один атрибут «красивого життя» - власне авто. Якщо за радянських часів автомобіль для середнього класу був підозрілою розкішшю, бо засвідчував досить високий соціальний статус власника (державного службовця, видатного актора, «народного» письменника тощо), то зараз набагато більше про статус говорить марка й модель машини. Гадина Тарасюк обрала як символ втілення багатства й престижності образ чорного «Майбаху», з'ява якого в романі декорована пригасанням дня, сутінками як переходом до влади темряви: «...розкішне авто й справді сяяло виблискувало у мерехтливому промінні призахідного сонця, що сіялось крізь густі лісові хащі, мов прекрасна казка... . Юрій ... теж марив подібним чудом техніки і дизайну і то так палко, що скоро незбутня мрія про власний автомобіль переросла у манію» [13, 6]. Шляхи реалізації цієї типової хворобливої присграсті також рекламно- ілюзійні, такі, що не потребують ані особливих зусиль, ані матеріальних чи душевних витрат: «Не маючи можливості колекціонувати оригінали, він збирав їхні рекламні світлини, ходив по шикарних автосалонах і скромних «осушних» ринках, грав у авто-лото та інші всілякі теле-забав і, сподіваючись, врешті-решт, виграти омріяний приз» [13, 6]. Неконкретні, широковживані у масовій культурі й рекламі прикметники покликані актуалізувати в уяві читача його власні фантазії, а потрійне використання в межах одного речення означення «сучасний» своєю проартикульованою надмірністю самозаперечується: мрія про «красиве життя» не сучасна, а вічна. Наявність інфернальних конотацій, художніх (за сюжетом авто належить Дияволу) та історичних (саме автомобілі цієї марки «возили» найвищий керівний склад у фашистській Німеччині), підкреслена символікою чорного кольору, виразність апеляції до міфологічного, дозволяють тлумачити образ «Майбаху» як міфему - елемент соціального міфу «красивого життя», що уособлює, з одного боку, матеріальну, а тому реальну, втілену «красу - розкіш - престиж», а з іншого -

ірреальну владу подібних «сакралізованих» (за Р.Каюа) речей над підсвідомістю людини (оскільки даний одразу ідеальним об'єкт не піддається аналізу, а сприймається цілком -- візуально й дотиково).

Подорожі як складова «красивого життя» у творчості письменників не знаходять докладного аналізу, найчастіше помічаємо номінативну фіксацію їх серед привілеїв «вищого світу» (наприклад, ремарка П.Загребельного в повісті «Гола душа» про закордонні делегації) або безвідносне до названого міфу використання міфологеми подорожі. Пояснення належності подорожей до атрибутів «красивого життя» можна зробити з двох точок зору: з практичної - через можливість вільного керування своїм часом та фінансами, часто неприступну «звичайній» людині; з міфологічної - уявлення про те, що світ в усіх його вимірах належить багатим, прагнення причетності до «елітарного світу» яких і спонукає людину хотіти побувати там, де бувають «обрані». Проте міфологема подорожі зваблива для всіх людей як прихована в русі потенційність зміни, відкриття, що оприявиює Ю.Мушкетик у мріях молодої вчительки Інни [8, 168], яка мріє подорожувати місцями, де немає цивілізації, вона бридиться загальнотуристичними звабами, бо знає, що людина всюди возить насамперед себе саму (Сенека), і вміння сприймати красу й культуру Іншого повинно культивуватися індивідом. Тут на перший план мусить бути поставлена історичність об'єкта спостереження, його накопичуваний протягом віків смисл, який не вичерпується статистичною інформацією екскурсій. Подорож для Інни - це можливість внутрішнього збагачення, активне пізнання світу через інакші, недосяжні для неї тут і тепер культурні коди, це певна зміна самого себе. В такому ключі подає круїз Дніпром Романа та Інни Ю.Мушкетик: це насамперед перехід для них обох в інший екзистеиційний та соціальний стани (перетин межі дівоцтва й жіночості для героїні; осягнення глибин духовності й культури для героя; створення родини). Для розбагатілого ж обивателя подорож (круїз, курорт) - це демонстрація його приналежності до «вищих класів», самоствердження (для цього обираються «престижні» й загальновідомі місця відпочинку), видимість руху за внутрішньої незмінності подорожуючого. Переміщення у просторі в такому випадку абсолютно умовне: відбувається символічне «поглинання простору» (Р.Барт) як колажу вражень та інформаційних повідомлень без будь-якої внутрішньої роботи, тобто без «засвоєння», або ще й з накладанням власних світоглядних трафаретів (культурних, соціальних, економічних) на іншу дійсність (так умовно подорожує Стах Перфецький Ю.Андруховича: всі смисли й метасмисли в нього не продукуються, а відтворюються).

Важливим складником міфу «красивого життя» є гастрономічний аспект, особливо послідовно акцентований у романах і повістях П. Загребельного. У кращих традиціях української літератури письменник подає розлогі переліки наїдків та напоїв «сильних світу сього», за допомогою використання синонімічних рядів та градації, досягаючи ефекту нагромадження й підкресленої фізіологічності суб'єктів опису. Інтерпретація споживання їжі відбувається в кількох напрямках: як вивертання назовні низького, суто тваринного в людині, зведення гастрономічної естетики до фізіології («Гола душа»); як відгомін ритуального священнодійства - причастя (спільності у справах чи завершення важливої роботи

[11, 397]) (Ю.Мушкетик, «У пастці»); як прийом увиразнення соціальних контрастів, підкреслення нікчемності «обраних» («Брухт»). Опис звичайного обіду в колеги Ледви - жінки, яка керує багатомільйонною брухтовою імперією - побудований на прийомі зовнішнього контрасту (багатство - убогість їжі) і внутрішнього дисонансу (багатство столу - ниць людей) [5, 55]. Письменник досконало вивершує розлогий контраверсійний опис риторичним запитанням, яке висвітлює глибинну проблему українського соціуму: «І заради всього цього треба було грабувати Україну?» [5,55].

Зображують митці й надмірність споживання їжі, у центрі культивування міфу з цього аспекту постає міфема бенкету - втілення свята, радісного закінчення справи, матеріальної розкоші, «споживання» часу як процес задоволення не тільки фізіологічних, а й духовних та інтелектуальних потреб. Це акт насамперед соціальний, такий, що засвідчує статус організатора (хазяїна) і робить честь запрошеним (гостям), символічно піднімаючи їх на вищий ієрархічний рівень. Наведений приклад - традиційна інтерпретація бенкету - характерний для змалювання Ю.Мушкетиком застіль (сватань, іменин) звичайних українців, де символіка не спотворена привнесенням стосунків «влада і людина». Останній випадок - об’єкт художнього дослідження П.Загребельного. У деформованому жорстокою ієрархією матеріальних статків світі від міфеми бенкету залишається її зовнішня оболонка (підтвердження соціального статусу), але зникає сам зміст свята. Владний і гастрономічний дискурси надзвичайно тісно пов’язуються семантикою поглинання, повного о володіння, саме тому бенкет стає демонстрацією надмірності матеріального багатст ва., бо влада - демонстрація надмірності сили, в обох випадках будь-які об’єкти (їжа чи люди) можуть бути привласненими і перетравленими суб’єктом - носієм влади чи власником багатства. І реальні потреби тут не відіграють ролі, важить сама потенційність: «Приїздили на них (банкети) люди не голодні, але завжди з апетитом» [5, 332]. Нестриманість у їжі - це символічне вираження влади, неулягання природним законам, а значить, і вивищення над природними (сформованими історично) суспільними установками (особливо., якщо неповстримливість виявляється під час посту, інших заборонених традицією, ритуалом циклів, або під час загальних нестатків чи голоду). їжа також: може бути витлумачена як символічне жертвопринесення: П.Загребельний вводить у художній текст промовисту деталь - радянські державні службовці не платять за бенкети [5, 332], бо вони особи священні в даній соціальній ієрархії, це саме вони можуть і повинні споживати офіру. І як висновок: «Хто смачно їсть - смачно живе!» [5, 332] - пряма вказівка на атрибутивну приналежність багатого столу до «красивого життя».

Постійний страх втратити статус і матеріальні статки слугує підґрунтям мотивів плати й «розплати» за «красиве життя». Насамперед спрацьовує стереотип, що «за все треба платити», і коли Диявол зустрічає опір спокушуваного ним Юрка, він вдається до апеляції до уявлень про соціальні ієрархічні привілеї: «Чому сам не йду? [...] Так у багатих людей заведено - наймати на роботу таких, як та, смердів» [13, 96]. Плата таки потрібна: Юрко занапастить свою душу, викравши з Храму на болоті чудотворну ікону Божої Матері, що Люцифер представляє як звичайну «роботу» (кількаразово наголошуючи на причинно-наслідковому зв’язку «робота -

гроші», письменниця ніби переводить проблематику з трансцендентного в соціальний план, насправді лише підкреслюючи другорядність останнього). Досягнення «красивого життя» вимагає від людини багатьох жертв, у тому числі й духовних: «А ти як думав? Багатим і гламур ним легко бути? Великі гроші та життя кучеряве, хлопче, треба заробити і - відробити!» [13, 96]. Використанням символіки інфернального Г.Тарасюк супроводжує образи тих, хто злодійськими, гріховними шляхами досягає матеріальних статків - бо останнє, за християнством, знаходиться у віданні Князя Тьми. Підкоритися абсолютній владі грошей синонімічно до запродання душі Дияволу: на цій тезі побудовано образи двох персонажів роману «Гаспид і Маргарита», Кирила та Людмили, що сприймають подібну ситуацію як природну, а обмін (душа - багатство) - рівноцінний [12, 9], забуваючи, щр справжня розплата чекає вже й не їх, а їхніх дітей (мотив офірування Дияволу непорочної дитини втілює пунктирна романна лінія долі нещасливої серед розкоші Дарочки). «Рай земний» завжди вимагає розплати, і не однократної, а постійної: таке жахливе відкриття робить і Маргарита з роману «Гаспид і Маргарита» Г.Тарасюк, і Клеопатра з повісті «Гола душа» П.Загребельного. Щоб досягнути, а потім не втратити керівного становища, привілеїв, статків, потрібно платити спокоєм, здоров’ям, душею, тілом. 1 все одно позбавлення матеріальних переваг «красивого життя» сприймається як особиста драма, за якої втрачається сутність постійного виживання ц боротьби, забезпечена наркотичною матеріальністю влади й багатства.

З цим тісно пов’язаний формований традиційно художньою літературою опозиційний до узвичаєно-побугового міф про «красиве життя» як життя насичене і багате духовно, де досягнення чогось розуміється не в матеріальному плані, а «в науці, поезії, гармонії душі», що вимагає «зробити гнучким розум, розвинути, пам'ять, уміння бачити красу» [8, 154]. Авторський голос органічно здирається з голосом персонажа - професора Петра Максимовича, який артикулює болісні проблеми сучасного обездуховлення, деградації людини, падіння моралі, появи неконтрольованої заздрості до чужого «красивого життя», зростання на цьому ґрунті злочинності... Засноване на ідеології споживання виробництво продукує надлишок речей, які приступні далеко не всім шарам суспільства, розподіл матеріального і духовного утворює кричущий дисонанс, - такий зміст роздумів Ю.Мушкетика, який він оформлює в афористичне висловлювання: «Й що більшає багатств на прилавках, то меншає їх у душі» [8, 163]. В цьому гіркому прозрінні відбувається міфологізоване встановлення зворотньо-пропорційної залежності між володінням матеріальними і духовними цінностями (прямої детермінованості між ними не існує). Для міфомислення взагалі характерне ігнорування каузальності: духовне життя нерозривне з життям матеріальним, з точки зору формальної логіки вони рівнозначні, саме матеріальне втілення дозволяє нам бачити й відчувати красу, переживати естетичні почуття.

Споживацько-гедоністичний світогляд, який «є показником і призвідцею не одного кризового явища сучасної цивілізації» [7, 124], знаходиться у фокусі художнього дослідження МЛазарука, Ю.Мушкетика, Г.Тарасюк, Г, Паламарчук, «Нині все більше людей бачать щастя як погоню за насолодами, вони кажуть, що свобода і добробут - це і є щастя» [8, 154], проте методи досягнення подібного

щастя засновані на ігноруванні потреб інших людей, на побудові «нових істин», які при ближчому розгляді виявляються «малими» або й «ніякими». Роман «У пастці» подає лаконічні, навіть пунктирні описи біографій простих українців, які разюче контрастують із сучасним розумінням «справжнього життя», природного, національного й відвічного - з «гламурним», «модним», «крутим». Характеристику сучасності, котра стала суцільною погонею за матеріальним «красивим життям», за його ефемерними й часто фальшивими цінностями, що їх досягають за інвертованості аксіологічної шкали (за Ю.Мушкетиком), як правило, люди невисокої культури й духовності, окреслює у вигляді спостереження в романі «Брухт» Павло Загребельний:: «Мерзотники хочуть стати культурними й благородними, грабіжники прагнуть слави, злодіям бракує почестей» [5, 219].

Засоби текстуального оприявнення міфу «красивого життя»: вже названі тавтологія (лексична в межах речення або періоду; смислова або лейтмотивна - кількаразове повторення опису чи думки в межах одного тексту без значних варіацій); розлогі синонімічні ряди і градація (концентрують увагу на описах символів або міфем «красивого життя»); контраст (підсилює антиномію між змістом і формою), іронія (репрезентує критичне ставлення до зображуваного). Часто для досягнення виразнішого художнього ефекту письменники поєднують кілька засобів одночасно. Іронія у ГіЗагребельного для експлікації сутності міфу «красивого життя» побудована на уведенні в невідповідний контекст політизованих газетних штампів, стилістично обниже них фразеологізмів [5, 175]. «Ярмарок марнослав'я» новітньої провінційної еліти письменник метонімічно описує через костюм та його елементи (залишається форма, яку автор підкреслено «забуває» наповнити змістом), іронічність оповіді підсилюється грою споріднених-віддалених асоціацій. Контраст між уявленнями про «розкішне жида» і дійсною його сутністю - один із поширених прийомів художньої експлікації даного міфу: «Десь є велика любов, шикарні джентельмени ходять ходором перед шикарними дамами, розкішні лімузини, готелі, ресторани, пляжі під пальмами [...] А тут нудьга засідань, крадена брудна любов, принизливий страх перед начальством, і холодна зневага до тих, ким ти керуєш» [5, 355-356]. Смисловою та лексичною тавтологічиістю вдало оперують Ю.Мушкетик (думка про переверненість аксіологічної шкали, домінування у молоді споживацького світосприйняття) і Г.Тарасюк (про гріховність неправедного багатства, мотив продажу душі Дияволу за володіння благами «красивого житгя»).

Головний герой - жертва міфу «красивого життя» - це, як правило, «маленька людина» з незначною соціальною роллю і світоглядом, сформованим трафаретною освітою, засобами масової інформації, радянським історичним спадком, переданим через виховання старшим поколінням, сучасною масовою культурою. Такий пересічний обиватель або не розуміє фальшивості цінностей, пропонованих йому світом «порногламуру» (за Ж.-М. К'юбільє) (Елла у романі «У пастці» Ю.Мушкетика), або, важко долаючи сумніви, знаходить інші онтологічні орієнтири (як Юрій у романі Г.Тарасюк «Храм на болоті»), або ж усвідомлює неважливість штучних потреб (Г.Маркузе), та не в змозі вирватися з полону стереотипів соціального життя («можливо, це дійсно мені непотрібно, але чим я гірший за інших?..»; пасивно-відсторонене користування матеріальними благами). Останній

тип персонажа демонструє «відчужену» або «паразитарну» усвідомленість [2, 254]: знаючи про «несправжність», сутнісну порожнечу «красивої» реальності (при цьому реальність переживається як відчужена), суб'єкт обирає виключно сервільну поведінку - грає ту роль, якої від нього очікують інші, стверджуючись таким чином у накиненій ззовні умовній «цінності», і не в змозі уявити такий вихід із нестерпної ситуації, який би не паразитував на теперішніх стереотипах власного життя. Саме таким є образ мільйонерші Євдоксії у «Брухті», сконструйований через властиву їй «напівсвідомість» дуалістично: показна розкіш її життя - і офіційного, і приватного - це обов'язкова умова підтримки «олігархічного» статусу, тут вона виконує нав'язану суспільством роль бізнес-леді, жорсткої у фінансових операціях і безжурно-марнотратної в розвагах; і «закулісна» злиденність й обікраденість суто жіночого буття, де нереалізована її друга іпостась - жінки-вамп, непогамовної у пристрасті. Взагалі за кадром залишається Євдоксія як любляча дружина й мати, бо за суспільних умов, коли вижити треба будь-якою ціною, амбітна й цілеспрямована «жінка-без- чоловіка» просто не має часу і сил на побудову інтимного прихистку сім'ї. Саме позбавлення чоловічого первня в жіночому існуванні, порушення природної гармонії (як і штучне її моделювання за допомогою фіктивного директора Ягнича, «уламка минулої епохи») спричиняє хисткість і перманентну загроженість «брухтової імперії», а напівусвідомлення своєї реальності не дає ні можливості, ні бажання шукати інші життєві шляхи.

Збірний образ споживачів міфу «красивого житія» дещо іншого плану втілює П.Загребельїшй у романі «Брухт»: розбагатілий люмпен-пролетаріат, так звані сучасні магнати, показані письменником у яскравих сатиричних тонах. Використання зооморфної метафорики з підкресленням фізіологічних деталей увиразнює хижо-паразитичну сутність «вершків суспільства», розкриває їхню органічну чужість культурі й соціуму в цілому: «Жінки були й не жінки, а просто вмістилища чоловічої сперми, нездаро зодягнені й розмальовані, обвішані золотими брязкальцями, оббризкані дорогими парфумами, з «підшитими» обличчями, з хижими ротами, в яких стирчали гострі зуби в чотири ряди, як в акул, з видовженими, мов у тропічних гадів, шиями, готовими проковтнути не тільки нещасну Україну, але й цілий світ. Чоловіки в смокінгах, з модною волохатістю на щоках і душами ще волохатішими..,» [5, 215]. Майже «демонологічного» трактування зазнають образи сучасної «кучугурянської еліти», «чорні, як дощові парасолі, і їхні дружини, в чорному, як вдови, і їхні страшні очі - блудливі (у жінок) і горлорізні (в чоловіків)» [5, 25]. Письменник вибудовує образно-асоціативний ряд, посилаючись на семантику лексем «чорнота», «дощ», «вдовство», «страшний», внаслідок чого актуалізується комплекс уявлень-значень: похорону (смерті, страху) і гріха (блуд, смертовбивство), де домінантою виступає екзистенційний жах переживання «матеріальності» зла. Таким бачить П.Загребельний зворотний бік офіціозного й обездуховленого «красивого життя».

Ілюзорна причетність до вищого життя, провокована індустрією розваг, що пропонує «архетипи найвищого шику» [7, 12], недоступні в оригіналі (але від того не менш бажані), та можливі у вигляді імітацій, створюють фунт для розвитку в індивідуальній свідомості стереотипних утопій. Спрагло добивається втілення своїх солодкавих мрій Елла з роману «У пастці» - пересічна особистість, заздра

чужому щастю, чиї примітивні ідеали формувалися «дамською» літературою і зарубіжними мелодрамами: «...мріяла про обкучерявлені білими бурунами острови (з телека), про пальми, про плетене крісло в тіні великих фіолетових квітів, про морських капітанів, які дивляться на неї з обожнюванням, про далекі екзотичні міста, про рожевий захід сонця, про море під крилом літака, про ложі театру з позолотою про якісь міражні лінії, якісь вознесіння, любов на грані небуття...» [8, 25]. Зміст цих калейдоскопічно-шаблонних уявлень становить лише декорацію, яка не в змозі прикрити, а тим більше замінити внутрішньо порожнє життя, чого не розуміє Елла. Ю. Мушкетик нарочито подає розмиті, невиразні фантазії героїні, що підкреслює її мисленнєву й творчу неспроможність, духовну обмеженість. Але ці мрії про «красиве життя» виступають і єдиним порятунком від огидної дійсності, реалізованої в метафорі «життя як брудного кафе на околиці міста», таке протиставлення ілюзії та реальності якщо не виправдовує, то принаймні пояснює причину появи подібних уявлень, потребу в них значної частини населення як у можливості віртуальної втечі від нестерпного існування з його буденними проблемами.

Навіть «людина духовна», високоосвічена у сучасному світі вражена надмірним матеріалізмом, інверсією цінностей - стверджує Ю. Мушкетик образом науковця Петра Максимовича. Його туга за собою «дійсним» (а найбільше людина така, якою б потенційно могла бути) виливається у жаль за неотриманим матеріальним: на схилі віку людині здається, що вона не знайшла себе в житлі, бо оте «справжнє», магістральне ніби промчало повз, втілившись у чужих долях, чужих статках [8, 139]. Штучно формоване соціумом відчуття другосортності загрожує деформацією й відмиранням інших, нематеріальних цінностей, якими живе Петро Максимович: внутрішньої (не показної) культури, широкої освіченості (не для диплому чи престижу), уміння мріяти не про матеріальне, а про високе, духовне, божественне - власне вдосконалення, щастя ближніх, відкриття ненеребутніх істин, сприйняття світу «зітканим із музики і барв».

Отже, цінності культури ще з минулого століття змінилися цінностями споживання, ідеал успішності прийшов на зміну ідеалу добропорядності, міф «красивого життя» замінив потребу «життя духовного», залишивши з метою власної легалізації від нього лише вербальну оболонку, - на осмисленні цих аксіологічних деформацій й зупинилася сучасна українська романістика. П.Загребельний, Ю.Мушкетик, Г.Тарасюк художньо інтерпретують значення і функції атрибутів «красивого життя», виражаючи їх через особливі символи й міфеми (дому, бенкету, диявольського «Майбаху» та ін.), а також формуючи опозиційний міф «справжнього життя» - високого, духовного. Ґрунтовного дослідження потребує також взаємодія міфу «красивого життя» з іншими міфологічними утвореннями (міфом популізму, окциденталізму, символікою влади), що знаходять вираження на сторінках художньої літератури.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Байбатырова Н. М. Философская картина мира в интерпретации современной журналистики [Електронний ресурс] : / Н. М. Байбатырова. - Режим доступа к статье: www.aspu.ru/images/File/ilil/sbornik.doc.

2.Барт Р. Мифологии / Ролан Барт ; [пер. с фр., вступ, ст. и коммент. С. Зеикина]. - М. : Академический Проект, 2008 . - 351 с.
3.Гриценко О. «Своя мудрість»: Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні / Олександр Гриценко. - К., 1998.
4.Дончик В. Г. істина - особистість: Проза Павла Загребельного : [літ.-крит. нарис] / Віталій Григорович Дончик. - К.: Рад. письменник, 1984. - 248 с.
5.Загребельний П. А. Брухт : [роман] ; Гола душа : [повість] / Павло Архипович Загребельний; [ху дож. - оформ лювач І.В .Осипов]. - Х. : Фоліо, 2002. - 399с. - (Література).
6.Квіт С. Основи герменевтики : [навч. посіб.] / Сергій Квіт. - К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. - 192 с.
7.К'юбільє Ж.-М. Порногламур / Жан-Марі К’юбільє. - К. : Видавництво Соломії ГІавличко «ОСНОВИ», 2009. - 176 с.
8.Мушкетик Ю. М. У пастці: [роман]. / Юрій Михайлович Мушкетик. - К.: Укр. письменник, 2004. - 207 с. - (Першотвір).
9.Сартр Ж.-Ц. Что такое литература? // Зарубежная эстетика, и теория литературы Х1Х-ХХ вв.Трактаты. Статьи. Эссе [Сост. Г.К. Косикова]. - М.: Из-во МГУ, 1987.
10.Ставнича О. М. Соціальний міф у літературознавчому вимірі: термінологічний аспект / О. М. Ставнича // Слово і Час. - 2009. - №2 - С. 24-32.
11.Сто найвідоміших образів української міфології - К. ТОВ «Автограф», ТОВ «Книжковий дім «Орфей», 2006. - 460 с.
12.Тарасюк Г. Т. Жіночі романи : [Проза] / Галина Тимофіївна Тарасюк. - Бровари; вид-во ГІП «МН ТРК «Відроджешія», 2006. - 288 с. - (Першотвір).
13.Тарасюк Г. Т. Храм на болоті: [Роман-притча] / Галина Тимофіївна Тарасюк. - Бровари : Відродження, 2007. - 222 с. - (Першотвір).
14.Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. - М. : АСТ ; Харьков : Торсинг, 2006. – 591 с.

О.О. Смольницька (м. Сімферополь)

СИСТЕМА НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ЯК ДОМІНАНТА СВІДОМОСТІ В РОМАНІ П.А.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЄВПРАКСІЯ»: ПОРІВНЯННЯ З ПЕРЕКЛАДЕНОЮ І.Я.ФРАНКОМ СТАРОНОРВЕЗЬКОЮ БАЛАДОЮ «ВІСІМ ЛІТ У КАРЛІВ»

Розглядається система національних архетипів, виражена через міфологічні образи шляхом компаративного зіставлення з перекладеною І.Я.Франком старонорвезькою баладою «Вісім літ у карлів» та інших її варіантів з метою виявлення спільних рис колективного несвідомого.

Ключові слова: П.Загребельний, І. Франко, архетип, міфологічний образ, компаративний аналіз.

System of national archetypes, shown in the mythological images by the way of comparison with the ancient Norway ballade "Eight years among dwarfs" (translated by LYa. Franko) and its other variants in order to reveal common features of collective unconscious, is analyzed in the article.

Key words: P. Zagrebelny, /. Franko, archetyp, mythological image, comparativ analisis.

Система національних архетипів історичних романів П. А. Загребельного є цікавим матеріалом для компаративного та юнгіанського аналізу. Відтворення автором національного несвідомого - колективного та індивідуального у міфологічних образах ще не було предметом дослідження, у чому й полягає актуальність обраної теми.

Мета статті полягає в китайському аналізі системи національних архетипів, притаманних образам головних героїв роману ІХЗагребельного «Євпраксія». Відповідно до мети ставляться такі завдання: розглянути специфіку зображення образів чеберяйчиків; порівняти міфологічні образи в романі П. Загребельного з проекціями скандинавських народів (на матеріалі перекладеної І.Я.Франком старонорвезької балади «Вісім літ у карлів») та архаїчних слов'янських етнічних груп, зокрема, гуралів; проаналізувати образ Генріха в романі «Євпраксія» як маскулінний варіант Смерті.

За словами П. Загребельного, «Євпраксія» - «роман про долю людини» [2, с.3], а людська доля «найвиразніше простелсується на прикладі жінки» [2, с. 3]. Одна з причин страждань Євпраксії - «трагедія розлуки з рідною землею» [2, с. 3], тому доречно дослідити художнє зображення ситуації розриву героїні з національними архетипами в романі та її спроби асимілювати чужу культуру для порятунку власної свідомості. Обсяг статті не дозволяє розглянути в порівнянні образ Роксолани, яка мала схожу долю, але зазнала більшої асиміляції.

Роман «Євпраксія» починається з опису подорожі героїні з її почтом за кордон.

© Смольницька О.О., 2010

Для дванадцятирічної Євпраксії (київської князівни, онуки Ярослава Мудрого, яка померла в 1109 р.) мандрівка до нареченого - маркграфа Генріха Штаденського (Генріха IV) - сприймається як шлях у чужий простір і втрата вітальної сили. Подібна трансформація відбувається й з образом Зиґфріда в «Пісні про нібелунгів»: у своєму просторі герой був захищений, але в чужому загинув. Євпраксія не уявляє собі Саксонію (де стане германською імператрицею), реатує на поїздку невротично, акцентуючи поняття «свій - чужий»: «Досі здавалося Євпраксії; що все її дотеперішнє дванадцятилітнє життя — то добрі колеса, переїзди з Чернігова до Переяслава та до Києва, а там з одного князівського двору до другого, але то була їзда з надією, 5 поверненнями, там колеса крутилися від нижчого до вищого, від гріха до чистоти, до праведності й святості, від поразок до злетів, там завжди над нею було лагідне небо її дитинства, були земля і зело, були мамка Журина й ласкаві чеберяйчики, непомітні, але всюдисущі, — тепер усе лишалося безнадійно й безповоротно позаду...» [2, с. 5], а чужа земля зустріла героїню нав'язуванням незнайомого життя: «дороги стелилися ворожі й німі, земля не належала їй, дівчина не належала землі, лишала назавжди світ свого дитинства, а може, то дитинство полишало її, відрікалося від неї» [2, с. 5]. Архетип Землі як Праматері, домінуючий у дитячому (тобто первісному) несвідомому, ототожнюється героїнею з образом мамки Журини, яка загине на чужині. Чужа земля, якою володіє Генріх, натомість сприймається як ворожий світ без материнських рис: «Проклинайте землю Мероз, прокляніть, прокляніть осадників її» [2, с. 10]. Мета поїздки огшсана в романі зневажливо: «Аби стати якоюсь графинею на окраїні імперії» [2, с. 41].

У чужому світі Аніма зазнає асиміляції, щоб догодити негативному Анімусу. За архаїчними віруваннями, нареченій після шлюбу змінювали ім'я. У романі це зображено як зміна імені Євпраксії (прикметно, що все робиться без волі дівчини), «яку звано тепер уже й не Євпраксією, а Пракседою, як то водиться в латинян» [2, с. 6]. Грецьке православне ім'я «Євпраксія» означає «щаслива» [2, с. 15], і з його зміною героїня руйнує своє несвідоме. Тут автор порушує одну з проблем української ментальності: Євпраксія допускає чужорідний вплив на свою особистість, спочатку не помічаючи спричиненої цим руйнації.

Як рятівна сила виступають у романі П. Загребельного міфологічні образи чеберяйчиків, які ввижаються Євпраксії в чужому просторі. Героїня ототожнює себе з цими істотами, тому що вони є скрізь і ніде, а сама дівчина відчуває, як «мерзне сама її душа» [2, с. 10]. Про чеберяйчиків уперше розповідає Євпраксії Журина [2, с. 17], тим самим відкриваючи можливість психічного порятунку.

Другий розділ роману так і називається - «Чеберяйчики». Добрий Анімус - «вічно розвеселений воєвода Кирпа» [2, с. 17] - нагадує дівчині чеберяйчиків, що в юнгіанському аспекті можна розглядати як утілення (кристалізацію) власного несвідомого, тобто бачення його вже на конкретному прикладі, що дозволяє краще змоделювати систему архетипів. Журина говорить, що чеберяйчики неоднакові, а на питання Євпраксії: « І скрізь будуть?» відповідає: « Допоки й землі Руської» [2, с. 17]. Сприймання чеберяйчиків у власній архетипній системі зумовлює слова Журини про те, що станеться, якщо люди покинуть чеберяйчиків: «Або ми їх, або вони нас, дитино» [2, с. 17] Первинність міфу як виразника колективного несвідомого виявляється в авторських роздумах: «А чи існують взагалі

чеберяйчики і які на те докази? Вони існують більше, ніж будь-що. Можна б навіть стверджувати, що вони вічні, бо породжені уявою. Людина вмирає, а дім, зроблений нею, стоїть, і пісня, складена нею, співається тисячу літ, і казка живе спервовіку. Витвори думки й уяви триваліші за саму людину. І правда про людину так само існує довше, ніж: сама людина» [2, с. 18]. П.Загребельний створює особисту' міфологію припущень, одночасно докладно змальовуючи світ чеберяйчиків і не даючи жодної відповіді на всі питання про них. Цей розділ фактично побудований та самих питаннях.

Слід зазначити, що схожі на чеберяйчиків істоти зустрічаються в міфології слов'янських народів: польські краснолюдки, гноми, гуральські трав'яні, лісові та повітряні духи (схожі на гуцульських), природі яких властиве поєднання Еросу й Танатосу. Первісність уявлень (найвиразніша у гуралів) якраз поєднує ці два поняття, виводячи причину виникнення світу з принципу продовження роду. Цей принцип викривлений у Генріха та зруйнований у Євпраксії.

Перехід від рідного світу (чеберяйчиків) до контакту з негативним Анімусом - Генріхом - означає духовну смерть Євпраксії для свого роду. Фемінні ознаки архетипу Смерті як нареченої чи матері притаманні українській культурі, проте існує і його маскулінне трактування, як-от у німецькій культурі, де Смерть - чоловік, der Tod [9, с. 457], чи в казці Г.-Х.Андерсена «Історія однієї матері». Це пов'язано з первісною роллю чоловіка - мисливця та воїна, який «привчений убивати» [10, с. 176]. Анімус веде жінку геть від життя , « убиваючи » його [10, с. 176]. Про це французька казка «Дружина Смерті» (зібрання Дідериха, Diederich): жінка відмовляє всім, хто хоче з нею одружитися, але вступає в шлюб зі Смертю, «коли той з'являється» [10, с. 176]. Брат захотів повернути сестру до життя, і тут героїня побачила, «що, поки вона була відсутня, минуло п'ять тисяч літ» (це дуже поширений мотив казок і легенд) [10, с. 176]. Таким чином, Генріх - негативний Анімус Євпраксії, який послаблює її національну енергетику, пропонуючи псевдореальність, тіньову сторону життя. Якщо в міфології тіньовий світ є необхідним складником всесвіту, а уособлення смерті або потойбіччя (гірський король, троль, чаклун тощо) готує героя або героїню до ініціації, то в романі П.Загребельного акцентовано тільки деструктивний вплив чоловіка на жінку іншої культури. У цьому плані образ Генріха близький до образу Смерті в німецькому фольклорі (до речі, німці зображували Смерть як лицаря з мечем [5, с. 184]) - достатньо згадати картину А.Дюрера «Лицар, диявол і смерть» (1513). Збочена сексуальність Генріха також негативно впливає на несвідоме Євпраксії, остаточно позбавляючи її енергетики рідної землі. Героїня звільняється від негативного Анімуса в прямому розумінні - покинувши його простір.

Оригінально розвиває тему влади негативного Анімуса над реформованою Анімою словацька казка «Володар каміння та руд». Удовина дочка-красуня відмовляє всім, хто сватається до неї, бажаючи вийти за багатія, і, врешті-решт, погоджується на шлюб із Володарем каміння та руд, погляд якого «теплом не світиться, горять очі не живим блиском, а мерехтять, мов коштовне каміння» [8, с. 111]. Жінка живе в печері, де не може навіть їсти, оскільки всі страви кам'яні, а хліб мідний, срібний та золотий [8, с. 113]. Чоловік пояснює, що простого хліба в його царстві немає [8, с. 113]; це можна розшифрувати як розрив із рідною

культурою та егоцентризм Анімуса, який у прямому розумінні не бажає годувати свою Аніму, не розуміючи її потреб.

Сюжет і архетипна система роману «Євпраксія» збігається зі старонорвезькою баладою «Вісім літ у карлів», перекладеною І.Я. Франком у 1914 р. за німецькою збіркою «Norwegische, Islandische, Faroische Volkslieder der Vorzeit von Ross Warrens» (Hamburg, 1866). Цей текст (не виданий за життя І.Франка) дєтально розкриває ситуацію одержимості негативним Анімусом. Королівна Маргарета як покарання за пихатість стає коханкою короля карлів, живе з ним вісім років у горі, де забуває минуле завдяки чарівному напою, який їй подає дочка: «А як з рога втретє вона сьорбнула, /І брата, й сестру теж навіки забула. І брат, і сестра, мов не були ніколи; / Лиш матір сумну не забула ніколи [1, с. 249].

За скандинавськими уявленнями, «у горі» (в ельфів, тролів чи інших істот) не можна нічого пити та їсти. Гора, де живуть ельфи, нагадує гору (грот) Венери з легенди про Тангейзера. Забуття пояснюється ще й шлюбним обрядом: наречена «вмирала» для свого роду, щоб «воскреснути» в родині чоловіка. Цей сюжет використаний Г.Ібсеном у баладі «Гірський король»: гірський король одружується з «маленькою Кірстен» [3, с. 121], яка в горі «забула про сонячне світло» [3, с. 122] та в мороці сумує від самотності [3, с. 122].

Сюжетно близький до двору «Вісім літ у карлів» зміст норвезької балади «Маленька Керсті», у якій розгортається тема одержимості: мати помічає, що її дочка Керсті вагітна, і дівчина зізнається, що її звабив король ельфів (аналогічно - у норвезькій баладі «Маргіт і Тар'є Рісволло»^) [4, с. 84]. Керсті кличе ельфа, щоб він її забрав до себе [4, с. 85]. У горі, де «королівський палац, /Царства початок і світу кінець» (строфа 20) [4, с. 85] , Керсті зустрічають діти. Ельф говорить своїй дочці: «Матері чашу забуття налий! /Налий золотавого вина, /Кинь у нього три чарівних зерна» (строфи 22 - 23) [4, с. 85]. Перед тим, як дати матері чашу, дочка питає Керсті: «Де народилася, де тебе годували, /Де твої дівочі сукні зшивали?» (строфа 25) [4, с. 86], і героїня пригадує, що народилася в Норвегії. Після цього «Керсті вперше з чаші ковтнула, / І де народилась, о дразу забула» (строфа 27) [4, с. 86]. Тому на повторне питання про своє походження Керсті відповідає: «В гор/ народилася, мене ельфи годували, / В гор і мої дівочі сукні зшивали. / В гор/ народилася, тут буду жити, / - Ті-лілліль, моя гора - ! Хочу королевою ельфів бути». / Вони гралися на гірській луці» (строфи 28 - ЗО) [4, с. 86]. Проте, на відміну від героїнь скандинавського фольклору, Євпраксія тягнеться до рідного коріння, чого й досягає. Це пояснюється вищим щаблем розвитку свідомості героїні, зумовленим гармонійним поєднанням язичницького несвідомого (казкові образи чеберяйчиків) і християнської віри. Релігійний компонент ненав'язливо показаний ГІ.Загребельним як протистояння візантійської та західної віри; автор віддає перевагу православному варіанту.

Юнгіанський символ землі, яка приймає в себе живих і мертвих, пов'язується з поняттями Еросу й Танатосу (З.Фройд). Наприклад, Журина каже Кирпі: «Дивись - квасоля. Правда ж, як наша?» [2, с. 76], на що герой питає: «А ми чиї?» [2, с. 76]. Кохання, асоціативно пов'язане з образом теплої землі, сприяє самовизначенню [2,с. 76], і тому розрив із батьківщиною перестає бути болісним.

Автор розвінчує патріархальні агресивність та лицемірство, які заважали Євпраксії повернутися: «Людський поговір відлякував найбільше, може, тому так довго вагалася Євпраксія, перш ніж відважитися на повернення до Києва» [2,с. 349]. Як зазначала С.Павличко: «Усяка патріархальна культура мас в собі цинізм і лицемірство. У ній завжди є поверхова краса, а в глибині можуть ховатись наруга і знущання сильного над слабшш4» [7, с. 276]. На думку дослідниці, у патріархальному ладі закладені жорстокість та «іманентна ненависть до жінки. Згадати хоча б Катерину, котра загинула не тому, що її спокусив москаль, а тому, що її відкинули батьки» [6, с. 494].

Проблема віднайдення втраченої власної національної (а відтак і духовної) ідентичності полягає в тому, що Євпраксія вже пізнала чужу систему й не може до кінця вибудувати (і вилікувати) своє несвідоме: «І хоч не надіялась уже вернутися, усе ж поверталася додому, до рідної землі, вагаючися між втратами й віднайденнями, мовби відразу народжуючись і знову вмираючи, знов ступала на роздоріжжя своїх дитячих снів і болюче-солодких спогадів, і небеса, п'яні від вітрів, знов зустрічали її, але не впізнавали Євпраксії» [2, с. 349]. У цих словах розкривається образ землі, яка приймає в себе людину для нового народження.

Таким чином, наявна в романі П.Загребального система національних архетипів ґрунтується на авторській інтерпретації давньоукраїнської міфології (образи чеберяйчиків) та християнському концепті милосердя, який руйнується в чужому просторі. Поставлена Євпраксією дилема «свій - чужий» не визнає компромісів (tertium non datur), а спроба героїнею асимілювати чужі архетипи виявляється марною та деструктивною . Євпраксія весь час відторгається від чужої землі, спочатку свідомо, а потім неусвідомлено. Цьому відторгненню сприяє негативний Анімус -- Генріх, - який намагається асимілювати Аніму, але не отримує результату, тому що йому заважає егоцентризм. Проекція ворожості змушує Генріха сприймати свою Аніму агресивно, викривлено. У цьому плані образ Генріха наближається до фольклорного образу чоловіка-Смерті. Зіставлення двох індоєвропейських культур (української та скандинавської) дає змогу виокремити спільні паттерни колективного несвідомого, завдяки чому національний концепт роману П.Загребельного «Євпраксія» постає особливо чітким.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Вісім літ у карлів / Старонорвезькі балади // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. - Т. 10. - Поетичні переклади та переспіви. - К.: Наукова думка, 1977. - 479 с.
2.Загребельний П. А. Євпраксія: Роман. - Харків: Фоліо, 2003. - 351 с.
3.Ибсен Х. Горный король / Перевод К.Бальмонта // Воздушный корабль: литературные баллады. - М.: Правда, 1986. - С. 121 — 122.
4.Маленькая Керсти // Скандинавская баллада. - Санкт-Петербург: НАУКА, 2006. - С. 84 - 86.
5.Нургалиев О. Что русскому хорошо, то немцу - смерть // Языки мира: энциклопедия. - М.: Мир энциклопедий Аванта, Астрель, 2009. -184 с.
6.Павличко С. Український романтизм: тяглість напряму як естетичний тупик // Павличко С. Теорія літератури. - К.: Вид-во Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. - 679 с.

7.Павличко С. Фемінізм. - К.: Вид-во Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002.-322 с.
8.Повелитель камней и руд (словацкая сказка) // Ни далеко, ни близко, ни высоко, ни низко. Сказки славян. - Ленинград: Детская литература, 1976. - С. 108-114.
9.Токарев С. А. Смерть // Мифы народов мира: энциклопедия. - В 2-х т. - М: ОЛИМП, 1998. - С. 456-457.
10.Франц Мария-Луиза фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. - Санкт-Петербург: Б. С. К., 2004. - 360 с.

С.В.Полякова (м.Дніпропетровськ)

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛЬОРОВОЇ ПАЛІТРИ У ТВОРЧОСТІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ТА Б.ХАРЧУКА

У статті на матеріалі романів П.Загребельного «Євпраксія» та Б. Харчука «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний», «Майдан» розглядається функція кольору-символу як виразника психологічного стану, філософських концептуальних відносин людини і світу, а також опозицій «життя-смерть» та «добро-зло».

Ключові слова: символ, кольорові образи-сим воли, кольорова палітра, лексика, модель всесвіту, кольорові неологізми, колір, кольорова парадигма, портретна деталь, зовнішня деталь, кольорові словосполучення, мікропростір, авторський стиль.

In the article the function of color-symbol, as the expressive aspect of psychological state, philosophical-conceptual relation between a human and the universe and also of the opposites «life-death» and «kidness-evil» is being considered based on the materials of P. Zagrebelny «Evpraksiy» and B. Kharchyk «Volyn», «Krevnyki», «Khlib nasushny», «Maydan».

Key words: symbol, colored imegery-simbols, colored palette, vocabulary, model of universe, colored neologism, color, colorred paradigm, portrait detail, outside detail, colored word-combination, mikroopen, author's style.

У межах власного світосприйняття й осмислення історії рідної землі П.Загребельний розглядає широке коло проблем - від філософських (пізнання світу окремою особистістю) до соціо- і культурологічних. Людина як мікрокосмос становить для нього найвищу цінність. Саме тому чільне місце в прозі П.Загребельного належить концепції особистості, що реалізується в понятєво-логічній та художньо-образній формі,. Таким позиціонуванням людини у Всесвіті П.Загребельний за своїм світовідчуттям близький Б. Харчуку, у творах якого людина, найчастіше жінка, є стрижневим елементом трьох світів (Всесвіту, реального соціуму та світу уявлень, пам’яті).

Художнє мислення обох письменників, на якому суттєво позначився вплив філософії серця Г.Сковороди, зумовило глибину підтексту та вибір засобів його вираження. Так, письменники активно використовують кольорові лексеми, що створюють певне символічно-метафоричне асоціативне поле й набувають значення символів. У контексті романів «Євпраксія» П.Загребельного та «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний», «Майдан» Б.Харчука людина виступає дієвим елементом символічної опозиції «добро-зло», а її внутрішній світ твориться шляхом перетину спогадів (світу минулого) та світосприйняття всьогодення (світу реального). За допомогою кольорових парадигм П.Загребельний та Б.Харчук

© Полякова С.В.,2010

передають не тільки внутрішній стан героя, стосунки між героями (протистояння людини і суспільства), але й окреслюють історичний фон подій (протиставлення ідеологій, культур, історичні конфлікти та війни). Створені письменниками кольорові асоціативні парадигми виступають основою символічно-містичного підтексту (сни, передчуття, видіння).

У статті ми розглянемо особливості кольорових образів - символів у романах П. Загребельного «Євпраксія» та Б. Харчука «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний», «Майдан».

Кольорова лексика у творах П. Загребельного та Б. Харчука є досить багатозначною. Мережа семантико-асоціативних рядів та синонімічних парадигм кольорових лексем, представлених в аналізованих творах, дає змогу авторам розкрити глибини підтексту та зробити акцент на певному явищі, окреслити ситуацію й оцінити духовний і душевний стан героя, передати трагізм відчуттів, велич, урочистість, піднесеність, особистіше роздвоєння (сприйняття героя через його підсвідомість) або радість від спогадів минулого.

Специфіка кольорової палітри в романах «Євпраксія» П. Загребельного та «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний», «Майдан» Б. Харчука знайшла своє відображення у структурній подібності світових моделей. Стрижнем моделі Всесвіту у творах письменників є людина (жінка, дитина), яка гостро відчуває свій генетичний зв’язок з родом, народом та природним світом. Прозаїками створена певна структурна піраміда, у центрі якої перебуває людина, над нею - сонце, а оточує її простір, що поєднав елементи Всесвіту (небо, вітер), живої природи (ліси, ріки, гори та ін.) і представників соціуму. Залежно від внутрішнього сприйняття героєм зовнішніх обставин, змінюється й кольорове наповнення світової моделі. Глибини порівняння та розкриття суті явища, характеру героя або змін у його підсвідомості письменники досягають за допомогою контрасту. У такий же спосіб П.Загребельний та Б.Харчук концептуально реалізують опозиції «життя-смерть» та «добро-зло».

Характерною рисою стилю Б. Харчука є утворення нових відтінків, в основі яких два або більше кольорів. Кольорові неологізми («блакитніла трава», «повишневіло латаття», «зачервонило хвилю» та ін.) беруть участь у створенні парадигми прямого та переносного значення, символічної системи й антонімічних ситуацій, змінюють зміст психологічного підтексту творів. У П. Загребельного колір набуває значення символу, збагачуючи традиційне пряме значення змістовим асоціативним навантаженням (чорний колір у контексті твору символізує смерть, духовне зубожіння, а зелений є символом колообІгу життя; білий колір символізує чистоту, але водночас у певному контексті вказує на відсутність життєвої сили).

Якщо Б. Харчук у названих романах віддає перевагу природним кольорам (блакитний, синій, жовтий, зелений), то П. Загребельний у «Євпраксії» розглядає й переосмислює в кольоровій парадигмі найчастіше три кольори: золотий, чорний, червоний. Вони набувають різного значення та змістового навантаження: часто кольорове порівняння передає протистояння характерів, передчупя трагедії, драматичні переживання. Так, спостерігається кольорова подібність на рівні портретної деталі — кольору очей жінки (матері, дитини): найчастіше матері у прозі Б. Харчука мають сині та сірі очі, сірі очі має і Євпраксія, героїня

однойменного роману П.Загребельного. У підтексті творів обох письменників ця деталь символізує духовну вищість та чистоту героїнь.

Визначальними моментами, що вплинули на формування особистості Євпраксії, були втрата батьківщини, недолюбленість з боку батьків та прагнення любові. Це спричинило появу в героїні численних комплексів, відчуття страху, самотності у світі, недовіри та внутрішньої дисгармонії, бажання захисту й прагнення сховатись у світі ілюзій, адже там є всемогутні чеберяйчики - плід її уяви, химерні природні створіння з золотими очима, які здатні захистити дитину, що. опинилась у ворожому дорослому світі, сповненому жадоби, жорстокості та неправди. Несприйняття Євпраксією дійсності вплинуло на «кольоровість» оточуючого її світу: сірість, похмурість, темрява та чорнота супроводжуватимуть дівчинку на чужині. Спогади про батьківщину та дитинство, подані автором світлими та яскравими барвами, символізують чистоту, недосяжність і .любов, усе те, чого не вистачає Євпраксії в новому житті.

П. Загребельиий, надаючи перевагу портрету-деталі, індивідуалізує її, щоб увиразнити психологічну сутність образу, використовує експресивно забарвлені епітети, порівняння й складні метафори, а також увесь спектр синонімічного ряду тієї чи іншої ознаки зовнішності й кольорові лексеми. Так, контраст на рівні зовнішніх портретних деталей (золотоволоса сіроока красуня й блідий, рудявий і похмурий Генріх) у романі «Євпраксія» супроводжує розгортання внутрішнього морально-духовного протистояння між головними героями. Зовнішня деталь нагадує читачеві про внутрішні суперечності героїв.

Рідна земля асоціюється в героїні зі світлим світом дитинства, де буяють зелені трави, світить сонце, ллє синяву безмежне небо, де живуть люди зі світлими душами, адже вони сповнені любов'ю. На філософське запитання щодо повноцінного життя й сенсу Євпраксія знає тільки одну відповідь: воно можливе на рідній землі. У внутрішньому монолозі чітко простежується її осмислення життя та смерті: «Що є життя? Добрі душі дерев, трав, вічна таємниця зеленого листя, спалахи квітів, пронизлива жадоба буття в кожному запахові, в кожній барві. Світ живе в запахах і барвах, А тут був кінець. Сухий запах каменю й безнадійність чорноти. Ти ще дихаєш, ще кудись ідеш, ще ждеш чогось, а вже мовби й нежива, і тягар кам'яних стовпів гнітить тобі серце, мов здушена лють, мов тамована зненависть тисячоліть» [1, с. 149].

Прибуття серед київських послів молодого дружинника Журила, якого Євпраксія любить як брата рідного, привело до прозріння: юна імператриця побачила духовну прірву між собою та імператором Генріхом, між духовністю свого народу та саксонців: «І те зелене київське сонце (виділення наше - С.П.), що вдарило їй в очі від Журила, висвітило всі старощі й занепад довколишнього люду, імператора, єпископів; графів баронів, рицарів <...> Як могла вона бути такою сліпою? Як не помічала отої , блідності імператорової, отої майже мертвої шкіри на його обличчі, отого русявого заросту, запалих грудей, різкого, неприємного голосу, хижо-безсилих зблисків очей?»[1,с .127]. Молодий парубок став уособленням світу дитинства, чистого й сонячного: зелений одяг Журила зливався з його золотавим волоссям.Одним словосполученням «зелене київське сонце» П. Загребельний поєднав де і образи - траву й сонце Києва, передав енергетику рідного простору,

яка життєдайно вплинула на душу дівчини й призвела до прозріння. Блідість (білий колір шкіри) імператора Генріха символізує його мертву душу. В іншому випадку маємо приклад, коли той же білий колір передає особливу роздратованість і злість: «Мовчанка тривала, плюскотіло внизу й далі, плюскотіло мертво й страшно, імператор знов поглянув на Заубуша, і той вичитав у збілілих очах Генріха свій присуд»[1,с.104].

Поєднання блакитного (синього, небесного), зеленого та жовтого (світло сонця) кольорів передає зовсім інший - позитивний зміст у романі Б. Харчука «Кревняки»: „Йшла через подвір'я: на голубому (виділення наше – С.П.) спориші, на росі зачорніли її сліди. Кіт брів поряд неї, і його сліди сліди теж чорніли" [5, с.4]. Спориш зелений від природи, але вкритий росою,яка за кольором близька до неба (у краплях води відбивається небо), він видається голубим. Рух Юстини порушує гармонію проникнення кольорів - струшується росянистий шар, а тому при світлі сонця, про яке прямо автором не сказано, зелений коліір із відтінком блакитного (залишки роси) видається чорним. Як бачимо, процес кольорового перетворення, поданий фактично в підтексті, дозволяє передати природну картину ранку. В основному тексті маємо авторську конкретизацію тільки двох кольорів, але при спектральному аналізі утворення кольорів відновлюється в підтексті вся картина ранку: блакитний колір у поєднанії із зеленим тільки під дією світла може утворити чорний. Наведені вище приклади дають змогу стверджувати, що через зіставлення однакових кольорів письменники передають світосприйняття головними героїнями навколишнього світу: Євпраксія вбачає в оточенні тільки небезпеку та негатив, а Юстина відчуває власне єднання з природним процесом - ранком.

Протиставленням кольорових словосполучень «сірій, безнадійний, жорстокий», «білі ласкаві», «зелена лагідна» та поодинокими означеннями «чорний», «іржаві» П. Загребельний передав порівняння Євпраксією рідної землі та чужої сторони. Білі (світлі, привітні, сповнені радості) ласкаві домівки та зелена (символ вічного життя та весни) земля уособлюють силу, духовність руського народу. Камінь символізує інший біоритм життя, бездуховність, байдужість, жорстокість та відчуженість саксонського світу. Прикметник «чорні» підкреслює різницю між двома соціумами, а прикметник «іржаві» набуває значення «старі, мертві». Отже, обидва світи символізують для юної дівчини життя і смерть, добро і зло. «Камінь — сірий, безнадійний, жорстокий, і в тому камені живуть, мов дикуни чи розбійники, графи, барони, рицарі, живе їхній імператор, а десь удома білі ласкаві доми, зелена лагідна земля і Київ, знесений на тихих пагорбах під саме небо <...> а тим часом чорні саксонські коні скакали поперед обозовиська навперейми сонцеві й чорним жирним тіням, падали над глибокими ровами просмерділою водою важкі дубові мости, гриміли іржаві товстезні ланцюги, голоси в замкової сторожі були так само іржаві, мов стояла вона тут віки цілі <. . ..> [1, с.40] і далі: «Уже на горах стояли тепер замки, мов сірі сови, будівлі були тяжкі й похмурі, на дорогах товклися нахабні рудогриві кобили з дужими залізними рицарями на них, кострубатилися покрівлі городів, мов сухі спини черепах, викинутих на сушу, хрипко стогнали дзвони над кам'яною землею, камінь давив зусюди так, що й серце, здавалося, б'ється не в груди, а в камінь» [1, с.40].

Феноменологія каменя полягає в непорушності та закутості. Твердість і надійність як прикмети антитетичні до категорій "зміна", "смерть". Постать короля Генріха виокреслюється прозаїком шляхом протиставлення рис непорушності й мінливості. У будь-якому випадку символ каменя має ще одне значення: йдеться про семантику перетворення в щось таке, що може придавити, перекрити шлях. Загалом лексему "камінь" можна вважати синонімом до слова "могила", бо саме такою стає чужина, куди потрапляє Євпраксія. Образ каменя ідентичний "припиненню життя", він виявляє себе як символ могили, де поховані людські мрії й сподівання.

Символ каменя антитетичний символу руху (образ колеса). У широкому значенні міфологема колеса уособлює не тільки долю, яка тяжіє над людиною, але й скороминущість самого життя, неможливість його змінити. Коло ж як символ — це рух від гріха до чистоти, від поразки до злету: «Несподівано відкрився їй жах коліс. Невпинне, безжальне, вперте обертання. Мовчазна безнадійність руху.Їхала, їхала, їхала... Куди, навіщо? Мов вигнаний дух, загублений у просторі, приречений блукати, тулятися, поневірятися, неспроможний зупинитись, пустити коріння» [1, с.5].

У «Євпраксії» П. Загребельного простежується нагнітання темних кольорів - сірого й чорного. Найповнішу палітру напівтонів та відтінків має чорний колір. Пряме й переносне значення слів "чорний", «темний», «тьмяний» часто накладаються одне на одне, взаємопереходять: «Загадкова темрява причаєно обступала мідявий вогонь, стріляло паліччя, бахкало гранчастими гострими іскрами в чорну сутінь, душа вогню відлітала у високих сплесках полум'я, лишався жар, брався сивим попелом — так сиве шумування старості обступає молоде життя »[1, с.36]. Наведений приклад засвідчує нагнітання темного (чорного), використання лексем темрява та сутінь створює відчуття наповненості пейзажу чорним кольором, що вказує не тільки на пору дня, але й символізує глибоку часову прірву, що існує між молодістю та старістю. «Мідявий» колір вплітається в загальну темну картину й народжується новий відтінок: чорний колір змінює якість і переходить у сірий.

Інший приклад переходу кольорів світлої гами - сірого та синього в блакитний маємо в романі Б. Харчука «Кревняки»: „Сивий досвіток ставав голубим: молодий! А Юстинині очі сірі. [5, с.З] і далі: „Був синій ранок. Від безхмарного синього неба спориш, що густо поріс на подвір'ї, здавався голубим. Голубою була в садку трава. І верби над дорогою, і тополя, і вишня під хатою, садок - усі дерева вбралися в сипе. І город. Усе, занімівши, стояло і чогось чекало в блакитній задумі [5, с.4]. Так автор акцентує, що природна чистота кольору неба здатна переходити на інші предмети та уподібнювати до себе не тільки зовні, а й внутрішньо, створюючи картину гармонії світу.

У тетралогії Б. Харчука «Волинь» близький за тоном та теплотою до синього сірий колір означає найчастіше сумнів, недоказовість, інколи - заплямовану совість та втрату духовності: „Ранок був тихим, але неясним, сірим, наче панська совість нечиста" [4, с.153] - у цьому реченні прикметники „сірий" і „нечиста" виступають контекстуальними синонімами; „Її очі приблякли, вицвіли. З голубих стали сірими, як річка під хмарами" [4, с. 170]. Сприйняттям власних очей через люстерко

незадоволена Віта, героїня роману Б. Харчука „Майдан”. Зміна кольору очей, віконець у її внутрішній духовний світ, відбулася внаслідок забруднення совісті зрадою та втрати духовності. Людина, яка занапастила власну душу, втрачає чистоту, а тому й очі змінюють колір: „І вона близько побачила його очі, які з сірих стали каламутними” [4, с.124]. Юрба людей, зігнаних на майдан, стає сірою, бо кожен перестав бути особистістю, ставши лише невидимою частиною спільноти - сірий колір позбавляє людину індивідуальності: „Всі у старому, заходженому, буденному. Колір один, мов на підбір, - сірий. Сірим було небо. І сірими були обличчя” [4, с. 159-160].

Гостроту відчуженості, самотності та страху Євпраксії виражено П.Загребельним в однойменному романі за допомогою повторів означення «чорний»: «Знов їй усе тут сприкрилося, задихалася від стисків холодного каменю, гнітило її вічно низьке небо, мокра погорблена земля, лякали чорні ліси. Стояли чорні, мов погорілі, а між деревами гака пуста далина, мов між чужими людьми. Була тут чужою всім, такою й зосталася»[1,с.101]. Жах і тривогу героїні роману Журини теж уособлює чорний колір: «Його чорна постать (Заубуша – С.П.), отой слукіт дерев’янки, несподівана нічна поява під пустинними аркадами — все було таке несподіване, що Журина чомусь злякалася й стала, А він підійшов до неї, в темряві видивився їй у лице, очі мав так само - великі й темні <...>[1, с.76]. Повтор дає змогу авторові відтворити передчуття великої трагедії та кровопролиття,, виражене через віщування сивих (сірих) сов у темряві: «А сови кричали над абатством, старі, сиві, сліпі. Не віщували щастя нікому, нагадували про темряву й нещастя на світі, нагадували про смерті, про вбивання, про війни» [1, с.72].

Подібний прийом використовує Б. Харчук у романі «Волинь», передаючи жах Зіньки Горошко, яка вдивляється у свою душу: «Густа темрява окутувала жовте світло, яке не в силі було її побороти <...> Дівчина дивилася на каганець, ніби відгадувала: „Переборе чи ні він темінь?” [3,с.148], Темінь важко розвіяти слабким відблискам світла, але світло (асоціація з надією) інколи все ж перемагає.

У романі «Майдан» Б. Харчук за допомогою повторюваних прислівників «чорно» та іменника «темрява» передає не тільки пору дня, але й відчуття жаху та безпорадності, хвилювання за власну долю й гірке передчуття трагедії з боку Фільки, вимушеного їхати на вимогу поліцаїв через ліс уночі: «У лісі дерева заступили небо. Стало чорно. їхалося й ніби не їхалося. Густа темрява наче загусла на одинокості, самотності й покинутості, чорно заглянула в очі, ввібрала їх у себе і налягла на плечі <.. .> Параліч душі й темрява зв’язали його» [4, с. 102] На відміну від Б. Харчука, П. Загребельний сприймає і змальовує світ дещо по-іншому, створюючи мікропростір. Таким чином, значення кольору локалізується в одній картині, ситуації чи деталі. Цей же колір за інших умов може бути переосмислений по-іншому.

Якщо в наведених прикладах з романів Б. Харчука «Волинь» та «Майдан» функціонування чорного кольору пов’язано із внутрішнім станом людини, порою дня, самотністю, передчуттям трагедії, то в «Євпраксії» П. Загребельного він наповнюється глибшим змістом - виступає критерієм духовності, має виразну оціночну функцію. Широкий діапазон значень цього кольору, використаний автором, дозволяє чітко охарактеризувати певну ситуацію, виявити духовне

зубожіння, змалювати ворожий для героїні навколишній світ та прірву між віруваннями двох народів. Епітет «чорний» виступає переважно в значенні «поганий», «негативний», «ганебний», «бездуховний».

Багатогранною за змістом і філософсько-символічним підтекстом у романі «Євпраксія» є кольорова пара «чоріш-червоний». Так, змістовно глибоким та багатофункціональним виступає чорний колір в епізоді нічних церковних гріховних оргій, які асоціюються в духовно чистої Євпраксії зі злом світу, яке руйнує душі й вбиває все людське в них. Ототожнення глухоти з пітьмою тільки підкреслює небажання Генріха прислухатись до слів та прагнень дружини. Створення психологічної атмосфери, гріховного простору, сутністю якого для Євпраксії є зло, розпуста та бездуховність, відбувається шляхом нагнітання та насичення фарб: пітьма духовна конкретизується реальними тінями, заповнюється червоним кольором, що асоціюється з гріхом, передчуттям смерті, вбивства, символізує кров і страждання: <...> імператора й імператрицю посаджено на церковний трон, різьблений з каменю, холодний і слизький. Генріх не випускав її руки, тиснув дужче й дужче, аж вона застогнала тихенько, але він не звернув уваги або ж не почув, бо глухота могла знов наплинути на нього, як пітьма. Тіней побільшало, мертві вогники свічок червилися, мов лісові гнилички, постать за табернакулумом схитнулася, було в ній чорне й червоне; з-під гострого накриття, чорного, як усі свічі в цій загрозливій похмурості, спадало на самі очі того чоловіка червоне, закривало очі, спускалося до самого носа, до густого рудявого, як у імператора, заросту <...> “Диявол!”— прошепотіла Євпраксія. Генріх знову стиснув їй руку. Сидів випростуваний, приплющившись до високої кам’яної спинки; коли б не ці кістляві стиски його руки, вона б могла подумати, що мертвий. Ні поруху, ні згуку голосу, ні шелесту дихання. Той, з ріжками, здіймаючи руки в чорних перснях, виголошував казання»[1, с. 149].

Поєднання в єдиному асоціативному полі кольорового повторювального епітета «чорний» та епітета «мертвий» не просто підкреслює реальність описаної картини, поглиблює прірву бездуховності, але й доводить нагнітання до логічного апогею: Євпраксія переповнена внутрішнім жахом, і як результат - вона проговорює ім’я диявола. Так одне слово розколює її уявлення про світ: віднині вона житиме у світі зла, а добрий світ лишиться в споминах про рідну землю.

Червоний колір у «Євпраксії» П. Загребельного також відзначається складними семантичними зрушеннями. Поряд із звичайними, традиційними значеннями “веселий”, “життєрадісний”, червоний, залишаючись у межах основного значення, одержує інше стилістичне забарвлення — асоціюється з горем, стражданням і навіть смертю, є художнім засобом відтворення жахливих кривавих подій: “Заубуш зачепив кубок, перевернув, вино розлилося червоне, як кров, Усі здригнулися від лихого передчуття. Проллється чиясь кров. Або й ще гірше” [1, с. 110]. У наступному прикладі на основі встановленого асоціативного зв’язку з кров’ю червоний колір набуває значення «вогняний», “тривожний”, “страшний”, “напружений”, «смертельний»: «Позаду розкошував вогонь.Запанував над дощем, розпліскувався над покрівлями, над цілим селищем червоними озерами, і вузьке озеро коло селища теж, здавалося, горить, повниться кривавими відблисками смерті й нищення»! [1,с.53], або має пряме значення крові: «Підкотилося їй щось

під серце, затьмарилися очі, ліва рука з золотим ножем прокреслила непевне півколо в повітрі, ніж креснув по правій руці, на білій шкірі краплисто виступило червоне...» [1, с.124].

Подібність символіки червоного кольору має місце і в романі Б. Харчука «Хліб насущний». У художньому розкрита моральної природи Порфира Довбешка автор користується символічним вибором імені героя: «Порфирій, Порфир - пурпуровий, багряний, темно-червоний»[2,с.92]. Обране автором символічне ім'я містить опосередковану характеристику героя. На рівні підтексту відбувається лексичне переосмислення: термін „пурпуровий" передає не колір крові, а конкретну дію - прагнення крові. Вважаючи зятя хробаком, про себе Порфир говорить так: "Хміль убиває в мені всі думки і гонить кров. Захмелію: душа бажає крові, грабунку. І знаєш, за чим тужить? Вона тужить, Сергію, за щастям ножа" [4, с.487].

Іноді червоний колір у поєднанні з золотим виступає атрибутом найвищої вла ди: «Він був у червоній, тороченій горностаями мантії, з короною на голові, мав на собі коронаційний меч, який германські імператори зняли з тіла Карла Великого в Аахені, відкривши його гробницю. Євпраксія ще не мала на собі імператорських шат, була вбрана в київську червону сорочку із золотим поясом і широким шитвом унизу, на голові мала князівський вінець поверх червоного фацеліта, так само шитого золотом і низаного перлами»! 1, с.119] .

Підсумовуючи викладене, можна говорити про те, що в романі П. Загребельного «Євпраксія» категорія кольорів-символів має широку палітру, багатозначна за семантикою. У письменника однією з найхарактерніших особливостей символу виступає віддалена асоціативність, що наповнює метафоричним значенням реалістичні деталі. Кольоровий символ постійно трансформується: прадавній міфологічний (колесо, камінь); схематично означений (чорні тіні); алегоричний чи метафоричний (передбачення трагічних обставин, смерті Кирпи, передане через образ вина); асоціативний у підтексті. Основні кольори авторської палітри - червоний, золотий, чорний та сірий. Прозаїк сприймає дійсність переважно через дві фарби: золоту й чорну, ідо символізують парадигму добра і зла: світлі кольори й відтінки характеризують світ дитинства героїні, світ добра й любові, а темні - світ жорстоких реалій, підступності й війн.

Переживання героями роману «Євпраксія» почуття любові, яким сповнені простір рідної землі та душі дружинників з Києва, пов'язане зі специфікою етнічної психології українців: любов'ю до Великої Матері, втіленої в образах землі, жінки-матері, батьківщини, Київської Русі. Тільки материнська земля змальована світлими життєвими барвами - білою, золотою, зеленою. Мінливої кольорової характеристики письменник досягає за допомогою асоціативності (сірий колір створює асоціативне поле буденного, байдужого, неживого) та контрасту (світло-темрява). Особливістю авторського стилю є переосмислення символічного змісту кольористики, унаслідок чого виникає протилежне традиційному значення кольору: білий колір символізує душевну чистоту Євпраксії й водночас гнів імператора (збілілі очі) та його мертвенну блідість.

У прозі Б. Харчука представлена більш широка природна кольорова гама, віддається перевага світлим барвам та напівтонам.Кольорові лексеми в романах «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний» та «Майдан» виконують, як правило,

оцінну функцію і сприймаються у складі оцінних означень по-різному, залежно від того, які категорії предметів чи явищ характеризують (блакитне небо, очі, блакитна трава). За допомогою багатої кольорової палітри письменник створює художній, філософський та психологічний підтекст, асоціативні та значеннєві поля. Поєднання кольорів працює на хронотопічні виміри - відображення пори дня (чорніла трава), повтори кольорових лексем - розкривають внутрішні відчуття героїв, а зміни напівтонів - психологічні зміни, що визначають духовне зубожіння (очі з синіх стають сірими, каламутними). Кольорові парадигми в прозі Б. Харчука є складовими родових сюжетних ліній, пейзажної та образної характеристик героїв. Концептуальні кольорові моделі вибудовано Б. Харчуком шляхохм зіставлення, накладання, антонімічного конструювання. Використання широкого спектра світлоносних кольорів та відтінків, створення кольорових новотворів, позитивна енергетика художнього світу є ознакою неповторного індивідуального авторського стилю.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Загребельний П. Євпраксія. Роман - К.: Рад. письменник, 1975. - 332 с.
2.Скрипник Л.Г., Дзятківська НЛ. Словник-довідник: Власні імена людей. – К.: Наук, думка, 1996. - 336 с.
3.Харчук Б. Волинь. - К.: Молодь, 1959. - Книга 1. - 347 с.
4,Харчук Б. Майдан // Харчук Б. Романи: „Майдан”, „Хліб насущний”, повість „В дорозі.” - К.: Дніпро,1981. - 575 с.
5.Харчук Б. Кревняки. Роман. - К.:Дніпро,1985. - 516 с.

О В. Горобець (м. Дніпропетровськ)

«МІСТЕР І МІСІС Ю-КО В КРАЇНІ УКРІВ» МАРІЇ МАТІОС І «СТОВПО-ТВОРІННЯ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС

У статті простежується спільне і відмінне, функції та співвіднесеність різних текстових одиниць у сатиричному осмисленні дійсності Марією Матіос («Містер і місіс Ю-ко в країні укрів») і Павлом Загребельним («Стовпо-творіння»).

Ключові слова: текст, інтертекстуальність, текстові одиниці, абсурд, парадоксальність, іронічна структура.

Common features and the difference, functions and correlation of different textual units in the M. Matios's ("Mr. and Mrs. Yu in the ukry's country") and F. Zagreb elnyj 's ("Stovpo-tvorinnya") satirical interpretation of the reality is examined in the article.

Key words: text, intertextuality, text units, absurd, paradoxicality, ironic structure.

Серед нових жанрових форм останнього десятиліття звертають на себе увагу тексти, які справедливо відносять до політичного епосу, у якому з особливою гостротою порушуються актуальні проблеми нашої сучасності, нерідко означуваної як часу абсурду, порушеної гармонії людини і суспільства, численних парадоксів у багатьох сферах суспільного буття, фактичної відчуженості влади від людей, її ворожості й недолугості. І Марію Матіос, і Павла Загребельного найперше об'єднує прагнення сказати своє вагоме слово про те, що відбувається з нашою «державою укрів», чому рухається вона «в нікуди», чому світ розчахнувся і став таким тривожним. Сама письменниця зізнавалась, що «писала книгу («Містер і місіс Ю-ко в країні укрів» — О. Г.) з лютістю і шаленством... Можливо, я декого відшмагала надто боляче, можливо, перевищила чиїсь чесноти чи вади. Але й моя книжка надто людська, це — громадянська реакція на цей політичний колапс, непритомність влади перед загрозою руйнації того, що відновити не можна — народної енергії, енергетики, яка пробуджена розумом» [8].

В одному зі своїх інтерв'ю Павло Загребельний з болем говорив: «Ми трагічні люди. Живемо серед цинічних політиків, у цинічну епоху, у цинічному світі» [3, с. 233]. Згадуючи про свою роботу над романом «Тисячолітній Миколай» і розмірковуючи над тим, що нині відбуваються із суспільством, в якому він виділив три головні психологічні (історичні також) типи українців — «смерди, козаки, гайдамаки» — незалежно від того, як вони називалися і які посади обіймали, митець висловлював упевненість, що «порятунок прийде тоді, коли стрепенеться душа народу. Бо не вмерла ж вона. Не могла вмерти» [3, с. 235]. Саме заради цього і працював письменник і своїм гостро сатиричним словом у твбрах-інвективах «Стовпо творіння», «Брухт» намагався розбудити «душу» народу, примусити її вжахнутися того «цинізму», у якому знаходиться суспільство.

© Горобець О.В.,2010

Обидва автори захоплюють читача і своїми пошуками кожного разу нового змісту, і несподіваними жанровими формами: М. Матіос визначає жанр своєї книги як «гомеричний роман -симфонія», а П. Загребельний — «дерев'яна книжечка про кумедну державу», пояснюючи її відмінність від твору Томаса Мана «Утопія, або Золота книжечка про найкраще облаштовану державу» [3, с, 5]. М. Матіос у своєму інтерв'ю «Літературній Україні» [5] заявляє, що «помаранчеві» події спробувала окреслити саркастично», гомеричний роман- симфонію подала під подвійною назвою «Містер і місіс Ю-ко в країні укрів [Mr, Sc Mrs U-ko in country UA]». Проте це лише первісне діагностування подій навздогін» [5].

В анотації серед тих текстів, які мали певне значення для назви книш, Марія Матіос згадує авторів і виконавців кінострічки «Містер і місіс Сміт». Як епіграф до «Стовпо-творінкя» П. Загребельний подає трактування поняття Вавилонське Стовпотворіння в Енциклопедичному словнику «Християнство», перед тим зазначивши, що твір можна було б назвати «Дубова книжечка», іронізуючи з приводу патріотичного галасу «щодо розбудови держави», який «скінчився відомим з народного анекдоту пшиком. І який наш поет назвав «роздубова держави» [4, с. 5].

Серед інтертекстуальних одиниць тексту М. Матіос, які можна було б визначити як фольклорні чи як уривки з класичної української літератури XIX — XX ст., із зарубіжних авторів, привертає увагу фрагмент тексту, у якому легко вгадується ім'я Павла Загребельного та його відомі твори, хоч назви їхні не беруться в лапки: «Отож, переходимо до любові в часи стовпотворіння, сказав би укрівський класик модерних часів Пауло Заіребельйо» [6, с. 43]. Поряд нами поставлені два тексти Павла Загребельного, написані в різні часи, з різною проблематикою, з різними об'єктами комічного осмислення письменником буття: так званий «виробничий» роман «молодіжної прози 70-х років» з трилогії «З погляду вічності», «Переходимо до любові», «Намилена трава» виламувався з естетики соцреалізму з його уславленим гегемона праці робітника, «іронічного» хлопця Дмитра Череди. Критичний погляд автора на «виробничу» тему, шаблони і штампи в тодішній прозі «про робітничий клас і соціалістичну працю» вирізняли трилогію Павла Загребельного саме своїм комічним пафосом, який із часом ставав усе більш відчутним, сатиричним, спрямованим не на окремі негативні явища дійсності, а на всю систему влади, ворожої простій людині, у кінці XX — поч. XXI ст. — часу «Великої кримінальної революції» — революції, розпочатої в Біловезькій пущі трьома «сильно неп'ющими і в рот неберущими» чоловіками, що породила... безбатченків, а вже вони, цілком очікувано, призвели суспільство до деформації й дегенерації, ще закономірнішим наслідком чого стали; криміналізація, тероризація, корумпотизація, типізація, суцільна об д праці я і цілковита руйнація» [4, 7]. Так з перших абзаців тексту «Стовпо-творіння» подається часова визначеність оповіді за допомогою введення географічної деталі — «Біловезька пуща» та синонімічних понять на означення кризи суспільства, яке підсилюється суто неологізмом «суцільної обдирації».Згадані в них «Біловезька пуща» і троє «сильно неп'ющих і в рот неберущих» чоловіків є кодами відомих політичних подій, політичних лідерів, яких письменник ставить у контекст історії Європи. Головна ж увага П. Загребельного зосереджена на постаті президента.

Обігруючи означення «присядеш» (від слова «присідати» — пояснює автор), письменник спрямовує свою сатиру проти виборів, коли новоутворена держава, яку автор іронічно називає Центральною Європейською Державою, «згідно з європейськими демократичними стандартами негайно обрала собі демократичного лідера... Обрала поспішливо, без роздумів, кругом- бігом, обрали для годиться» [4, с. 8]. І як результат бездумного, поспішного акту — виборів безлад, анархія, розкрадання держави. Авторська оцінка висловлена прямо і безкомпромісно: «випадковий присядеш —- випадкова політика, ще випадковіший курс... Вперед у нікуди! Роби грязь! І тоді всі кинулися красти». Політичний портрет «лідера» говорить сам за себе. Так пишуть про лідера, очевидно, тоді, коли від болю не знаходять більш точних характеристик: «крав сам присидент», «колишні комуністи і нинішні націоналісти». Подана узагальнена картина всезагального розкрадання, особливо вчорашніми комсомольцями — «складник народу, що вгору йде» [4, с. 9]. Загребельний, уводячи у свій текст цитати з творів інших авторів, робить посилання на них, а інколи й коментує чужі слова-думки. Приміром, щодо вислову «народ, що вгору йде» І. Франка, письменник зазначає: «який не мав нічого спіль ного з комсомольцями» [4, с. 9].

Увага ж М. Матіос зосереджена на з'ясуванні інтригуючого змісту дати 9 вересня 0005 року в житті укрів (їхньої сутності, історії, ментальності), на коментуванні «содому і гомори, що розпочалися 9 вересня» [6, с. 25], на характеристиці всіх тих «силачів» — політичних лідерів, що «вийшли на арену»: Роман Смердний, Сашко Чвертьяків, Петрусь-чорний вус Безпильний, Давид Зубанія Великий, Мітя Якунович, Сашко Буй-Турчинов, «екс-Папа у квадраті Леонід Другий Кудла» тощо [6, с. 34-40]. Усіх цих «силачів» політичної арени легко впізнаємо не стільки завдяки незначним змінам у їхніх прізвищах та іменах, скільки недобрим справам (махінаціям, аферам, крутійству, продажності тощо) та їх «відомим» висловлюванням, які найкраще характеризують їхній рівень культури, професіоналізму. Серед політичного бомонду Марія Матіос виділяє постать Улі Милашенко, віддаючи їй перевагу серед чоловіків. Письменниця демонструє право на власну оцінку всіх тик політиків, які потрапили в поле її зору. Власне, у політичній сатирі автору не можна «сховатися» за іншого суб'єкта мовлення. Та й сама Марія Матіос з цього приводу висловлюється так: «У суспільстві залишається потреба говорити з письменником» [8]

Подаючи короткі характеристики головних дійових осіб «Клубу любих друзів», авторка разом з тим відкриває реципієнту якісь нові шляхи самостійного і осмислення: ним сутності того чи іншого, адже для неї важливо, як зізнається вона в інтерв'ю «Арт-Вертепу», аби читач відчув, що саме людина — «це вісь, навколо якої обертаються події, обставини. Людина — це все. Вона в мене завжди на п'єдесталі, на вершині. Хочу зауважити, що це будь-яка людина, навіть негідник. Я це роблю для того, щоб читач міг розпізнати, хто є хто» [7]. Назвавши дещо змінені прізвища «силачів», Марія Матіос виділяє в їхніх політичних біографіях якийсь епізод, ситуацію, дію тощо,, але такі, що знімають маску з дійових осіб: «незабудько власних університетів Ромко Збавич» [6, с. 40], «два, як рідні, брати Кабачники: один — завсідник кабаків, інший — кабачна прислуга, один - справжній полковник, колекціонер музейних раритетів, доктор без дисертації,

пасажир галери без веслярів, інший — колекціонер поскубаної честі» [6, с. 39]. У цьому «содомі і гоморі» постають персонажі з різних сфер — ЗМІ — наприклад: «незмінний лапшеріз і окоплюв, телепилип з конопель Пліховшек»; із виборчкому— «арифмометр і цербер транзитних серверів, підрахуй живих, мертвих і ненароджених — Серж Кідалов» [6, с. 38]. У Павла Загребельного подані дещо інші образи політичного бомонду — «присидент» Батюня, «голова парляменту» Бовть, академік Жупанський, мер Іхлюндія тощо.

Марія Матіос досягає комічного ефекту за допомогою введення в текст штампів, які насправді від недоречного їх вживання втратили своє істинне значення: «зачовгані безпредметним вживанням ніхто не забутий і ніщо не забуто, а також народ має знати своїх героїв, ми покликані згадати всіх поіменно (виділення авторки) головних героїв і виконавців цієї драмокомедії початку тисячоліття» [6, с. 33]. У подальшому через називання всіх «героїв» поіменно й коментарі сутності кожного з них фактично постають антигерої. І відкриває галерею антигероїв «красень, цяпочка і симпапусік, Трибун і винахідник з головою лірика і серцем фізика... русявий хлопчик Зіня». У зневажливо-іронічну розповідь, як бачимо, введено пестливі слова, змішено складові непрямих означень — «з головою лірика, і серцем фізика». Несмілі бажання «промуркотіти свою незгоду із членами елітного клубу на усічення сили свого правителя» Марія Матіос ставить в один ряд із відомими подвигами Матросова, Гастелло й цим досягає зниження урочистості і вагомості «дії» Зіні, У стислих і точних характеристиках персонажів схоплено негативне, фальшиве, викрито цинізм їхньої сутності і фактично антидержавної діяльності, бездіяльності і головне — безкарності. Сатиричні портрети будуються письменницею на поєднанні власних прикладок, окремих ремінісценцій із текстів класичної літератури (Т. Шевченка, Лесі Українки, М.Коцюбинського І. Франка тощо), прислів'їв, органічно вплетених у стилістику химерних авторських характеристик. При цьому Марія Матіос обирає такі текстові одиниці з фольклору, творів інших авторів, які добре відомі читачеві. Так, розповідаючи про «дивну» хворобу державних мужів — діарею, авторка подає її синонім — «швидка Настя». Розгортаючи узагальнену картину безладу-«шарварку», М. Матіос звертається до читача з низкою питань, зауважуючи, що «невідомо, хто винен у такому шарваркові? І що після цього робити?», згадучи назви відомих назви книг «Что делать?» і «Кто виноват?», але при цьому підкреслює, що «це в інших народів». А в деяких — це «шерше ля фам» і ловіть злодія, в якого шапку украли, чи то він шапку украв» [6, с. 40]. На тлі таких внутрішніх і зовнішніх алогізм і в, парадоксів Марія Матіос, ніби граючись чужими текстами, майстерно введеними до її «трагікомедії», наводить українське розуміння соціуму XXI ст.: «А в укрів коні ніколи не винні. Бо в них воли не ревуть, як ясла повні», завершуючи власним коментарем-вироком — «в укрів просто вимерли воли, як мамонти. В укрів відколи світ та сонце м-м-м винна тільки невістка», «псяча кістка» [6, с. 40].

Письменниця майстерно в одному епізоді переходить від суто комічного до драматичного і трагічного. Звертаючись до уявлюваного читача з порадою, «щоб не діставати правою рукою ліве вухо, всівшись у фотель з «вином і валеріаною», а тоді вже без нервів і заламування рук — дослухайте цю дисгармонійну симфонію»,

наголошує, що «це все-таки ліпше, аніж бром, який укри звикли пити, як воду, коли тільки мова заходить про їхню історію» [6, с. 41]. Так несподівано авторка змінює план зображення, органічно поєднує різні аспекти емоційного вираження від сміху та іронії — до болю, відчаю. Підсилюючи вияв такого стану рядками «волинської Мавки»: «сутужна, сину мій, укрівська справа» і нагадує таким чином, що «укрівська» справа — це не лише породження останніх десятиліть нашої історії, а й усіх попередніх епох. Використовуючи музичну термінологію, Марія Матіос у наступній «Увертюрі №3» оригінально демонструє своє прагнення допомогти читачеві краще зрозуміти «абракадабру з невісткою» через визначення своєрідності пристрасті та любові, які «в укрів була гіршим явищем, ніж діарея». Після фактично знищувальної акеіологічної характеристики політиків у розділі «Симфонія. До-тут-стали. Алегро», який назвала «Швидка Настя в тераріумі любих друзів», в «Увертюрі №3» згадано назву поетичної збірки авторки «Жіночий аркан», змінено Іронічну тональність оповіді про Улю Милашенко на захоплено-схвальну історію -ідилію як «Дюймовочку і просто таки вундеркінда і ходячий комп'ютер» [6, с. 43]. Пестливі прикладки: «дівчина- грибочок», «степова чаєчка», «дівчина із очима ангела і станом фотомоделі», на перший погляд, є дещо несподіваними в іронічній структурі тексту. У такий спосіб на загальному тлі всього негативного; безглуздого, нікчемного подається розповідь про особистість жінки, яку «через багато років назвуть... найпривабливішим харизматичкям трансформатором цілої країни Укр: парфумерною принцесою, Джейн Ейр Бонд 007, Шовковою леді й Орлеанською Дівою» [6, с. 44]. Виділені графічно ці прикладки контрастують до характеристик політиків, про яких ішлося в попередньому розділі. Іронічна оповідь про Улю Милашенко нерідко будується на грі словами: так доля не такої, як усі, дівчини, виявляється, залежала від такої «дурнички», як порушення статусу і призначення жінки в країні укрів — «діти, церква, кухня». Змінити консервативну традицію — «лупати сю скалу» (Франко) намагалася не одна жінка, але «традиція не любила жінок, які намагаються впорядкувати чоловічі іграшки» [6, с. 47]. Прозорість іномовлення про «чоловічі іграшки» — політику —- поглиблює іронічність оповіді. Письменниця неодноразово обігрує семантику слова аркан (чоловічий танець жителів гір), коли називає збірку поезій «Жіночий аркан» (Львів, «Піраміда», 2002), а також розділ свого «гомеричного роману-симфонії» — «Жіночий аркан». У поезії «Триєдина перспектива» представлений образ аркану- метафори, символу становища жінки в чоловічому середовищі. Епіграфом до розділу свого роману ставить такі слова: «То чоловічий хист — аркан. Ти ж затесалась між аркани» [6, с. 42].

Розшифровуючи поняття аркан-зашморгу не стільки як справи-політики теж начебто лише для чоловіків, Марія Матіос прагне підкреслити, наскільки природною для «дівчинки» Улі Милашенко була участь у аркані — «танцю-зашморгу», «жорстокому, безпощаднішому у своїй неписаній витривалості» [6,с.50], наскільки вона була рішучою і розумною, коли збагнула «приховану мовчазну силу чоловічої солідарності проти жінки», настільки нелегким буде її змагання в майбутньому із «чоловічим арканом» у політиці.

Образ аркану наявний також у розділі «Парфумерна принцеса», де мовиться про зустріч головної героїні із «чоловіком з одним оком ангела, а другим —

сатани», Пашком Казнаренком, його свитою, що, виявляється, складалась із «партнерів спільного зимового аркану» [6, с. 52]. Сатиричний портрет цього персонажа будується на тлі інтерпретування його стосунків із колишнім головним креслярем «Шусьмашу», а тепер Папою всіх укрів Леонідом Другим Куддою» [6,с.57].

Так остаточно вимальовується комічне середовище, комічні персонажі дійства на найвищому державному олімпі. Автор безпосередньо звертається до уявлюваного реципієнта, до його досвіду, природної кмітливості і розуму, схильності до гумору, тобто до суто «укрівських» ментальних властивостей, сподіваючись на його підтримку, співучасть у творенні «кумедного» сюжету, сприйняття ним «вічної» істини про вивищеність жінок над чоловіками в цьому середовищі: «Як ви думаєте, кого кличуть укрівські чоловіки у час небезпеки і безвиході на порятунок власного іміджу, гаманців, прорахунків і свого безголов'я? Правильно, укрівських Дюймовочек» [6, с. 53].

Письменниця вводить у текст справжні імена діячів культури, талановитих акторів. Так, пропозицію Пашки Казнаренка Улі взяти у свої руки «Еклектичні суміші Роззуйкраїну (ЕСР)» і реакцію її на це письменниця обігрує за допомогою мізансцени з іменами відомих акторів, які самі по собі для реципієнта є високими авторитетами: «Коли б за цією мізансценою спостерігав Богдан Ступка разом зі своїм Остапом чи й сам Іннокентій Смоктуновський із Безруковкм — Ієшуа, — у них би повідвалювалися щелепи від акторського генія Пашки Казнаренка» [6,с.54]

Важливим елементом іронічної структури текстів Марії Матіос та Павла Загребельного є гра. Як справедливо зазначає Я. Голобородько: «Гра стала не тільки етикою, а й поетикою та естетикою сучасності, позначившись на колористиці усіх без винятку складників і конструктив, що є властивими найновішому типу і способу художньо-образного рефлексування..,» [1, с. 4].

Марія Матіос у романі «Містер і місіс Ю-ко в країні укрів» питання економіки, відносин із північним сусідом розгортає в контексті гри: малозрозумілі економічні терміни, поняття в ньому навмисне заземлені у сферу найпримітивнішого побуту. Так про план порятунку країни від замерзання мовиться, як про звичну річ — «житомирський віник», а про бартер, як про постачання північного сусіда такими непотрібними нікому «зав'язками для личаків», «дустом» і багатозначними «гумовими палицями для втихомирювання буйних» [6, с 59]. Інколи у виклад оповіді авторка включає іронічний текст російською мовою, зокрема, коли розповідає про те «чудо», яке Уля Милашенко справила на «жирних, пузатих лампасників» північного сусіда і за допомогою цього домоглася підписання вигідних для укрів контрактів.

Подавши за допомогою комічних деталей, жестів, вкраплень із фольклору, текстових одиниць із творів інших письменників, органічно вплетених у власну стилістику і намалювавши досить яскраву картину «країни Укр за всієї парадоксальності свого внутрішнього устрою» [6, с. 59], Марія Матіос уводить головного персонажа, названого в заголовку — Мітю Ю-ко, удавшись до містифікації, ідилії пристрасті, кохання — «забудьрозум» Улі. «Тричі в житті являлася У лі Милашенко любов» [6, с. 68], — повідомляє оповідач і порівнює цей

поворот долі головної героїні з велично-урочистими для християн «трьома празниками в гості...». І поряд вживає сучасні поняття на означення належності до вищого світу, суспільної еліти, а з іншого боку, звівши всю урочистість факту до комічного жарту, коли зауважує про те, що любов «не обминути ні пішим ходом, ні конем об'їхати, ні Боїнгом не облетіти. Бо це — любов. Ота, що швидша від швидкої Насті» [6, с. 68]. Кількаразовий повтор «швидкої Насті» в різних коментарях-оцінках хвороби політиків (діареї), становища в країні, у стосунках між політиками надає іронічного характеру оповіді, навіть ситуації з несподіваною любов'ю Улі і Міті, «любовною притчею всіх часів і народів» [6, с. 72]. Добре відомий штамп, уживаний щодо стосунків головних дійових осіб, спрямований на створення комічного ефекту.

Виділяючи різні типи іронії, їхні функції в текстах, Ростислав Семків пише: «Для вияву авторської іронічної риторики в тексті зовсім не обов'язково повинен бути присутній головний персонаж — резонер — достатньо ущипливого зображення самого іронічного об'єкта (окремої особи, панівної інституції чи цілого суспільства і т. ін.), що характерно насамперед для творів сатиричних» [9, с. 75]. У текстах Марії Матіос та Павла Загребельного важко назвати головних дійових осіб: хоч у Павла Загребельного на таку роль екстрапольовано образ Батюні, а в Марії Матіос — Папи Другого Кудли, Папи Льоні, його названого сина Міті: вони більше за все представлені як об'єкти авторської іронії. Так, взаємини Папи Льоні з улюбленим сином Мітею, переключені у сферу господарства, чоловічих ігр, «панських» звичаїв і розваг, стосунків із сусідами: «Адже всі знали, що Папа Льоня й сам любив панські звичаї,,.» [6, с. 72-73].

Сатиричний портрет Міті в Марії Матіос, «прикрашений» козацькою орнаменталістикою, розкритий у стосунках з Папою Льонею та Улею Милашенко, Усвідомлюючи себр улюбленим сином, що «теж корону носить на голові», він, проте, мріяв про більше: «Цлан його хитрий, але таємний, його манить гетьманська булава самого Папи» [6, с. 74]. Зображення символічного «сватання» Мітею Улі як комічного дійства, бо «наречена» мала «стерегти енергетичні запаси нашої країни» (6, с. 78], «домашнє вогнище» і звільняла його від господарських турбот, давала волю «козакувати»: «А він із побратимами своїми — козаками — зробить великий обхід країною...» [6, с. 78]. Навіть із Мітиної характеристики Уля справді-таки єдина жінка, що здатна стерегти «домашнє вогнище»: «Ти гарна. Ти розумна. Метикувата. Тверда. Ти вмієш рятувати «застигаючу в жилах кров» [6, с. 77].

Як комічне дійство державного рівня подано сцену на Хуралі Безнаціональної Небезпеки і Здачі УКР-UA, на якому і ліві, і праві «лінчують» Улю. Пряма мова Папи, включена письменницею в іронічну структуру тексту, посилює викривальний пафос зображення системи влади: «Ми — зграя. А вона — відьма. І ми її мусимо загризти. Закидати камінням, як невірну мусульманку. У нас у таких випадках мало б переважати трибунальне мислення» [6, с. 84]. Натяк на «трибунальне мислення» пов'язує вищезгадану ситуацію із відомими фактами історії, коли влада розправлялася з «неугодними» їй людьми. Поступово до іронічного осмислення абсурдності влади залучаються й інші її інституції — «Зала Національних Чвар», прокуратура, Конституційний Суд. Безпосередньо пов'язані з «божевіллям», «лінчуванням», «депортацією» Улі до буцегарні, вони й

уособлюють усю парадоксальність системи влади: «... правова Африка в головах не так укрів, як прокуроріе і Конституційного Суду...» [6, с. 88].

В іродічну структуру тексту авторка вводить героїко-трагічну розповідь про подвиг Орлеанської Діви Жанни Д'арк, яку вкладає в уста привида-чоловіка, що з'являється Улі в камері, сказавши, що їй належить усе витримати, бо вона «обрана». Аналогія з колись зрадженою королем Жанною Д'арк, страченою на площі церквою, а потім оголошеною «святою», гадаємо, не випадкова у структурі тексту Марії Матіос, адже саме в Лук'янівській тюрмі до головної героїні прийшло усвідомлення того, що «яким же твердим треба бути в часи національного лихоліття, щоб витримати такі пекельні муки і побутову невпорядкованість задля ідеї» [6, с. 89]. Зазначимо, що всі тексти Марії Матіос об'єднує саме національна ідея, незалежно від естетичної домінанти — трагічного, драматичного чи сатирич ного.

Завершуючи іронічну розповідь про країну Укр, письменниця описує зміну ситуації у зв'язку з тим, що «стікав термін перебування на троні Папи Леоніда Другого Кудли», а отже, на порозі виборів нового Папи з'явилися нові претенденти —г другий прийомний син Мітя-2, «що стеріг жіночі головні убори та любив смугастий одяг» [6, с. 108]. Ці характерні деталі (убори і смугастий одяг) декілька разів повторюється в тексті, і таким чином підкреслюється сталість цього політичного портрета.

Зображення кампанії виборів у творі Марії Матіос так само, як і в Павла Загребельного, наповнене численними сатиричними деталями, що знову ж таки підкреслюють безлад, абракадабру, хаос у країні, І хоч наслідки всього цього подано дещо стисло, Марія Матіос більше уваги відводить опису «третьої» зради Улі Мітею, коли її, як Орлеанську Діву, лінчували — влаштували «сцену канібалізму» в Залі Національних Чвар Укр-UA, коли «любі» і «нелюбі» друзі накинулися на жінку. Письменниця вдруге у свій текст вводить епізод російською мовою, аби передати страхіття ситуації і безперспективність такого подальшого шляху укрів. І разом з тим Марія Матіос завершує свій твір оптимістичною картиною єднання: «Мітя + Уля = любов до гроба», свідком якої, як твердить авторка, вона була сама і «з радістю переказала» [6, с. 132].

Увага Павла Загребельного в «Стовпо-творінні» зосереджена на відтворенні безг луздості системи виборів, кампанії підготовки їх і проведення в умовах, коли «докралися до того, що в одних уже не стало чого красти (на голому, як на святому), іншим же не було де красти (через суцільну обідраність державних просторів)» [4, с. 9], а звідси й характеристика «демократії» як фальші, цинізму: авторська оцінка такого безглуздя безкомпромісна й незаперечна («Всенародне виявлення. Домократія. Хоч сопливе, та своє»). Самі вибори ж у тексті названі мишедралівкою. Об'єктом авторської іронії є і «цинічні гавкуни», і «підгавкувачі», і «підсракисти», й іміджмейкери — «великі теоретики і практики «засирання мізків трудящим» [4, с 13], як і кандидата в президенти, цинізм і брехливість якого автор розкриває у його портреті: «Ніяких галстуків. Полотняна сорочечка, як у того прославленого народного співака, стоячий комірець і якась там мотузка з двома китичками («Вівці, мої вівці...»). І пом'ята шнурівка в робітничо-селянських штанях» [4, с. 17]. Парадоксальність зображених дій і планів, курсу стовпів і

шаленства стовпотворіння підкреслюють безвідповідальність влади і в особі президента, і «всенародного ЦК партії палати на 226 кабінетів» [4, с. 24], яку очолює Бовть, який «поводився так само, як колись з коровами на пасівнику («Куди пішла? Куди прешся? А щоб ти здохла! Гей-гей-гей»)». Автор наводить знищувальну самохарактеристику Бовтя через його репліки, які вже відомі читачеві і породили численні анекдоти, як і сама постать цього «керманича»:

« — Депитат Цапенко, не стрибайте по залу!

— Депитат Бугаенко, не ревіть у мікрохвон!

— Депитат Тхір, не затикайте задній прохід! [4, с. 25].

Рецепції з фольклору, творів класиків теж спрямовані на творення картини абсурду в усіх інституціях влади. Уснорозмовні елементи (шо, тошонада, хвінанси, рехворми), імена і прізвища — маски політиків (Стовпулія, Стовпчук, Стовпововк, Стовполазенко, Стовпонюшинський, Стовпоклей, Стовпотвердюк, Стовнорванець, Стовпохватько, Стовпохайло, «мер — Іхлюндія», програма

Капштук та ін) передають узагальнену сатиричну картину руху країни «вперед в нікуди».

Павло Загребельний майстерно демонструє гру словами: «жополізувати», «сракальний», «роздобрювати» тощо, натякання Бов-бова з приводу злиднів — «державні вони чи національні?», а отже, і відповідають за них «держава чи нація, себто ніхто» [4, с. 202]. Так само, як Марія Матіос вдається нерідко до авторемінсценцій із поезій збірки «Жіночий аркан», роману «Щоденник страченої», так і Павло Загребельний у кінці розповіді про «кумедну державу» наводить слова спікера Бовтя про «одного досить ядовитого письменника», що приніс йому «свою книжечку... «Хвантазії на тему державних злиднів, або Суцільне Стовпо-творіння» [4, с. 202], У такий спосіб автор пов’язує початок і кінець своєї сатиричної розповіді про країну Стовпландію.

Таким чином, у результаті інтертекстуального дискурсу іронічних текстів М. Матіос і П. Загребельного, у яких яскраво представлена політична проблематика, переконуємося в тому, що всі форми комічного обох творів підпорядковані вираженню авторських негативних оцінок системи влади в усіх її інституціях, у всіх діях політиків (їх упізнати легко), як лівих, так і правих, як «любих» і «нелюбих» друзів, як тих, хто при владі, так і тих, хто в опозиції. Якщо Павло Загребельний головним об’єктом сатири обирає президента і всю його команду, то Марія Матіос — систему влади містера Ю-ко, виділяючи в ній позитивний образ місіс Ю ко, сподіваючись на їх можливий союз.

БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1.Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент: Збірка статей. — К.: Факт, 2006. — 160 с.

2.Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. — К.: Факт, 2008. — 284 с.

3.Загребельний П. А. Думки нарозхрист, 1973-2003. — 2-ге, доп. вид. — К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. — 240 с.

4.Загребельний П. А. Стовпо -творіння; Кавтаклізма. — Харків: Фоліо, 2004. — 286 с.

5.Марія Матіос: «Історія завжди ошукує совісних людей» // Літературна Україна. — 2006. — 20 липня. — С. 4.
6.Матіос М. Містер і місіс Ю-ко в країні укрів. Mr. 8c Ms U-ko in country UA. — Львів: ЛА «Піраміда», 2006. — 136 с.
7.Марія Матіос: «Сьогодні українська жінка є велетнем, який тримає на собі життя» // Арт-Вертеп — 1 жовтня 2008 (http://aitvertep.com/news/6914.html)
8.Марія Матіос: «Я була снайпером...» — INTV — http://www.intv.ua/news/artide/7id-5 7713811
9.Семків Р. Іронічна структура. Типи іронії в художній літературі. — К.: КМ «Академія», 2004. —134 с.

О.В.Гонюк, І.В.Пасько (м.Дніпропетровськ)

СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНУ П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

Звернення до сценічного втілення творчості П. А. Загребельного вимагає уважного вибору одного з безлічі вартісних, художньо довершених романів письменника. Зробити це було нелегко як через різноплановість їхньої тематики й проблематики, так і через жанрово-стилістичне багатство. Роман «Диво» майже одразу опинився у центрі уваги творчого колективу факультету. По-перше, йому властивий історичний колорит, майстерність зображення давнини і сучасності в контексті вершинних естетично-моральних категорій, що відкриває можливості для створення видовищного спектаклю. Описи буття Київської Русі, екстер'єр Києва, реалістичне і героїко-романтичне зображення історичної дійсності збуджують уяву і вимагають уважності до специфіки вираження епохи, бачення костюмів, декорацій та реквізиту в процесі створення сценарію та підготовки вистави. По-друге, основний конфлікт роману, конфлікт між митцем і владою, актуальний у часи Київської Русі, безперечно, залишається вагомим і сьогодні. Водночас внутрішня боротьба Ярослава Мудрого, який ішов до влади, поступово втрачаючи все, що мав дорогого, теж не може не хвилювати сучасника. А лірична, щемлива лінія Ярослави, її кохання, її долі зворушує, оскільки в їх зображенні письменник виявив високий рівень творчої уяви, вираженої емоційно і художньо- психологічно. По-третє, мова твору, частково стилізована під давньоруську, відкриває можливості надати тексту певної урочистості, піднесеності. Короткі, місткі діалоги звучать вагомо, доносячи думку автора гранично стисло, без подвійних трактувань, а символіка роману закорінена в авторську філософію історії України, її народу, його культури.

Щоб підкреслити одночасно і контраст епох (минуле-сучасне), і їхній зв'язок, вирішено було ввести в одну зі сцен вистави «сучасних» персонажів «Дива»: історика, що спеціалізується на вивченні Софії Київської, Бориса Отаву, та його кохану, художницю Таю, -- завдяки чому у спектаклі постав образ собору - причини і наслідку усього, що відбувається, свідка історії країни, героїв (історичних осіб та сучасників).

Глибинності розкриття теми спектаклю (за сценарієм) сприяло відповідне музичне оформлення. Зважаючи на особливості сприйняття театральної постановки сучасним глядачем, колектив звукорежисерів вирішив майже не залучати аутентичні старовинні мелодії. Так, музика у постановці набула еклектичності, різноплановості, виконуючи роль своєрідної паралелі із сучасністю. У спектаклі звучали записи великодніх дзвонів, «Половецкие пляски» Бородіна, «Ave Maria» Шуберта і навіть інструментальні партії із пісень сучасних японських виконавців, що витворювало музику Собору як сакрального образу.

Слід дізнатися, що пристосувати до театральної постановки епічний текст із

© Гонюк О.В., Пасько І.В., 2010

чотирма сюжетними лініями і безліччю персонажів було досить важко. Однак, безперечно, це була цікава творча праця, результати якої, як сподівається колектив, не тільки принесли естетичне задоволення глядачам, а й заохотили до заглиблення у спадщину великого письменника.

Подаємо свою версію сценічного трактування образу Собору в романі «Диво» П. А. Загребельного.

Сценарій спектаклю за мотивами роману «Диво»

Дійові особи:

Борис Отава - історик.

Тая - художниця, його кохана.

Князь Ярослав Мудрий.

Маленький Сивоок.

Дорослий Сивоок - видатний митець.

Ярослава - позашлюбна донька князя.

Дід Родим - язичник, майстер робити ідолів.

Воєвода.

Дружинники.

Слуга.

Голос автора.

Дівчина-городянка.

Народ.

Дія перша

На сцену під соборні дзвони виходять Борис Отава і Тая Отава; Подивись, який він прекрасний, цей собор!

Тая: Навіть подих перехоплює. Здається, він стояв тут тисячоліття.

Отава: Тільки одне тисячоліття. Спочатку церква була дерев'яна.

Тая: А що з нею сталось?

Отава: Згоріла. Потім Ярослав звелів збудувати кам'яний рам, величніший, ніж у Візантії.

Тая: Чуєш? Він співає.

Отава: Співає?

Тая: Так, він весь наче виспіваний стрункий, золотий...

Отава: Подумай тільки, він стояв тут роки і століття, бачив чужинецькі навали,бачив, як люди народжуються, вмирають, закохуються... За нього лилась кров, ти знаєш? Багато хто життя віддав, щоб його не спіткала доля Михайлівського Золотоверхого...

Тая: Ти читаєш мені лекцію?

Отава: Пробач, захопився.

Тая; Поцілуй мене біля цього собору! Нехай побачить і нашу любов.

Дія друга

Малий Сивоок сидить посеред сцени, грається фігурками з глини. Поруч сидить дід Родим. Він робить статуетки богів.

Голос автора: У глухій пущі жив Сивоок із дідом Родимом, майстром робити ідолів, малювати узори. Це сприймалося як даність, як полум'я, як дідові руки, як податлива глина в тих руках, як веселковість барв, серед якої виростав малий,

Сивоок не пам’ятав ні матері, ні батька, не знав їх зроду, а дід Родим завжди мовчав. Не почув з його уст малий назви жодного бога, але незабаром знав вже, що отой чотирилиций ~ Світовид, а той гнівливий, іскряно-жовтий - то бог блискавиць Перун, а зелений - пастуший покровитель Велес, а той широконіздрий, з жадібними очима ~ то Сварог, верховний бог неба і світла; найліпший же для Сивоока видавався Ярило, щедрий, всемогутній, мідяно-голий бог, заквітчаний веселим зелом.

(Малий ходить посеред ідолів. Входять дружинники князя)

Воєвода: Не ховайся в темноті, підійди під хрест божий і удостойся! Відомо тобі добре, що найсвітліший князь Володимир привів народ руський до справжнього бога нашого -- їсуса Христа. Ти ж, не достойний, сам не відаючи, що твориш, розмножуєш поганських ідолів, чим вносиш сум’яття і смуту в душі християнські.

Родим: То наші боги!

Воєвода: Не суть то боги, а глина, порох! Сказав-бо Христос: «Ідіте і научайте всі народи»! І знищено буде все, що противиться!

(Дружинники намагаються розбити усіх ідолів, Родим хоче їм завадити)

Родим: Не руш!

(Зав'язується бійка, дружинники вбивають Родима мечами)

Сивоок: Діду!!!

Воєвода: (упіймавши Сивоока) Ти диви, міцний хлоп’яга! Продамо його - матимемо добрий визиск!

Сивоок: Діду!

Воєвода: А ну, пішов!

(Дружинники, тягнучи малого Сивоока, виходять)

Голос автора: І кидала відтоді доля Сивоока світом, аж поки не закинула до Болгарії, звідти вже, з полоненими болгарськими вояками - до самої Візантії, а тоді повернула на батьківщину, до Києва...

Дія третя

Київ. Ярослав став князем. Хор співає «Многая лета».

Голос автора: Йшов час, і помер у Києві князь Володимир, звільнивши престол. І, випередивши братів, став княжити Ярослав. З дитинства знав, що ніщо не даватиметься йому легко, і престол не отримав запросто, та все ж став князем у стольному Києві.

(Ярослав на підвищенні, навколо нього народ: дружинники, прості городяни, ченці)

Ярослав: Я, Князь Київський, ставши на престол, кажу вам, що годі вже воювати! Треба нам розбудовувати державу, писати мудрі книжки, шанувати нового бога, Ісуса Христа!

Народ: Слава князю!

Ярослав: Задумав я, браття, збудувати храм величний, такий, якого нема і в самому Константинополі.

Народ: Слава князю!

Ярослав: Запросимо ми майстрів, і збудують вони нам такий храм, яким пишатиметься вся Руська земля!

Народ: Слава князю!

Дія четверта

Голос: їз роками став Сивоок видатним майстром. Навчився малювати, і будувати, різьбити дивні узори, класти фрески. Усюди вчився чомусь новому, незнаному, всотував всі мистецькі уміння і став врешті найкращим майстром на Руській землі, тож запросив його Ярослав будувати великий собор на честь святої Софії.

(Ярослав у світлиці Входить Сивоок з макетом храму)

Сивоок: Здоров був, князю.

Ярослав: Здоров, майстре. Ну, показуй, що вигадав.

Сивоок: Задумав я храм, величніший від Константинопольської Софії.

Ярослав; І хто збудує такий храм?

Сивоок: Я збудую.

Ярослав: А хто прикрасить?

Сивоок: Теж я.

Ярослав: Сам? Не може одна людина завершити таке велике діло.

Сивоок: Поможуть мені товариші.

Ярослав: Тяжко це буде.

(Тиша)

Ярослав: Чому мовчиш?

Сивоок: А що маю казати?

Ярослав: Хвали свою церкву.

Сивоок: Нащо ж її хвалити? Ще ж нема нічого. Віск самий. Піднесеш свічку - розтане безслідно.

Ярослав: Те, що в людині, безслідно не щезає.

Сивоок: Бачив я, що й людей самих зі світу зживають.

Ярослав: А оте й далі живе. Знаєш же добре! Знаєш, як замахнувся оцією церквою! Знаєш? (Пауза). Упертий ти чоловік, а князі впертих не люблять, князям треба підкорятися, їм подобаються люди як віск, не жди від мене милості й поступок. Чи ждав чогось іншого?

Сивоок: Віск тобі й дав. Роби з нього, що хочеш.

Ярослав: Ну гаразд. Час мені до молитви, а ти йди.

(Сивоок йде. Входить слуга)

Ярослав: Чого тобі?

Слуга: Кажуть, в ігумені Новгородського монастиря, що колись була твоєю любою, є донька. Тільки десь вона пропала з обителі.

Ярослав: Он воно як... Доньку можна заміж видати, укріпити стосунки з сусідами... Як звуть її, кажеш?

Слуга: Та, говорять, Ярославою...

Ярослав: Князівська дочка, князівське ймення має... Розшукайте. А хто буде її переховувати, того вбийте.

Слуга: Слово князя - закон.

Дія п’ята

Сивоок мапює фрески. До храму входить якась дівчина. Це Ярослава. Сивоок сидить до неї спиною.

Сивоок: Чого прийшла? Чого тобі треба?

Ярослава: Нічого.

Сивоок: То йди собі.

Ярослава: Піду, коли захочу.

Сивоок: Яка норовиста! Знаєш, хто я?

Ярослава: Сивоок.

Сивоок: Хто тобі сказав?

Ярослава: Всі кажуть. Ти майстер, великий ти роботою своєю. Я от таким тебе собі і уявляла

Сивоок: Не бачила ж мене ніколи.

Ярослава: А от бачу.

Сивоок: Тільки спину.

Ярослава: Ти мене й зовсім не бачиш.

Сивоок: І не хочу.

Ярослава (обходить Сивоока і стає йому перед очима): Мене звуть Ярослава.

Сивоок: Князівське ймення маєш.

Ярослава: Мати дала.

Сивоок: А батько хто?

Ярослава: Немає.

Сивоок: А в мене - ні матері, ні батька.

Ярослава: Тобі страшно?

Сивоок (сходячи з підвищення): Хіба ти боїшся чогось?

Ярослава: З тобою - не боюсь нічого!

(Танець, що символізує кохання)

Голос: І стали Сивоок з Ярославою жити душа в душу, як чоловік і дружина. І не було Сивоокові нічого дорожчого в світі, як вона. І храм Софійський був майже закінчений, гарний, препишний, дивовижний. Та недовгим було щастя... (Вбігає Дівчина, музика переривається)

Дівчина: Ховайтеся, на Ярославу полюють дружинники!

Сивоок: Утікай! Утікай з Києва! "

(Ярослава тікає. Дружинники наступають і вбивають' Сивоока:' Входить Ярослав) >

Ярослав: Де Сивоок?

Дружинник: Нема.

Ярослав: Як так?

(Дружинники розступаються, і Ярослав бачить тіло Сивоока)

Ярослав: Рано ти вмер, майстре, не встиг усього сотворити, що судилося. Але храм стоятиме - по тобі пам’ять, і ніщо тієї пам’яті не знищить.

(Постать Ярослава у прожекторі. Звучить партія скрипки з композиції КамюїГакта «Сайонара»)

Голос автора: Князь дивився на церкву - храм, собор. Завершення й поєднання всіх його мрій, намагань, сподівань, розчарувань, вагань. Народилася всупереч його життю, боротьбі і владі, як пам’ятка каламутного і великого у своєму неспокої часу, коли народ руський явив світові не лише велич своєї сили, а й духу. Готувався Ярослав до освячення Софії і помазання на кесаря. Йшов до цього довго

і тяжко, багато вбитих і померлих позаду, рідний батько, брати... Розгубив сестер. Без нього десь виросла донька. Зберігаючи державу, все розгубив...

Ярослав: Треба знайти доньку і поставити перед очі. А поки ж триватиме пошук, ніхто сій дівчині не повинен дати ні хліба на дорогу, ні води на спрагу, ні вогню для зігрітгя, ні кия від псів.

Дія шоста

Ліричний хоровод. Ліс. Входить Ярослава з дитиною.

Голос автора: Пам'ятала Ярослава повір'я про дерево остаточності. Чий листок упаде з дерева, той загине цього року, і хай збудеться. Та не прийшов ще час Ярослави. І тікала вона полями, лісами, крилася в пущах і на болотах.

І втекла. Заховалася між людьми. Народила сина від Сивоока. І син його - серед нас - з його талантом і горінням душі.

І диво це ніколи не кінчається і не переводиться.

(Хор співає «Лее Марія»)

Кінець.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

Поляков М.В
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 3

Розділ 1.ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Шпиталь А.Г.
ПРИЧИНИ І ПОЧАТОК ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ТВОРАХ ДІАСПОРНИХ АВТОРІВ І РОМАНІ “Я,БОГДАН” ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 6
Конончук Т.І.
ХУДОЖНЯ ІСТОРІОГРАФІЯ 30-Х РОКІВ ХХ СТ. У ПРОЗІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 12
Лихачова О.А.
ГЕНЕЗА ІСТОРИЧНОГО ЕПОСУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “Я,БОГДАН”) 20
Галич О.А.
“Я, БОГДАН” П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ЯК НОВИЙ ЖАНРОВИЙ ТИП БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ 24
Тарнашинська Л.Б.
ДИСКУСІЯ ЩОДО ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ НА СТОРІНКАХ „ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЗЕТИ/"ЛІТЕРАТУРНОЇ УКРАЇНИ” В ПЕРІОД РЕДАКТОРСТВА П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (1961 - 1963 рр.) 30
Заверталюк Н.І.
ДЕФІНІЦІЇ БЕЗДУХОВНОСТІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В «НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІДАННЯХ» 42
Голобородько Я.Ю.
АРІЇ РОК-ПРОЗИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 52
Стадніченко О.О.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ В ПУБЛІЦИСТИЦІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО (2000-Х РР.) 58

Розділ 2. РОМАНИ „ПРО ЖІНКУ, ЯКУ ЛЮБИЛИ”

Тараненко А. В.
П.А. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ І ФЕМІНІЗМ 65
Скрипник Ю.С., Шаф О.В.
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У

РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО „ЄВПРАКСІЯ”. 71
Котенко К.О.
ОБРАЗ ЖІНКИ ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕАЛУ ВІЧНОСТІ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» 77
Нечипоренко С.В.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНА САМОТНОСТІ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» 83
Яшина Л.І.
СВОЄРІДНІСТЬ ВИРАЖЕННЯ МІКРОСВІТУ ПОЧУТТІВ ГЕРОЇВ У РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО „ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА” 94
Кулакевич Л.М.
ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО „ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА” 100

Розділ 3. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ПЛАГРЕБЕЛЬНОГО

Павлкок І.З.
ДИСКУРС ПОЕЗІЇ У ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 106
Кропивко І.В.
ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В „НЕЙМОВІРНИХ ОПОВІДАННЯХ” ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 112
Дашко Н.С.
СЕМІОТИКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО „ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА” 121
Олійник Н.П.
СИМВОЛ ЯК ДОМІНАНТА РОЗКРИТТЯ ТЕМИ РУЇНИ В РОМАНІ ПЛАГРЕБЕЛЬНОГО „БРУХТ” 127
Мисливець Н.М.
СТРУКТУРА САТИРИЧНОГО В ТЕКСТІ РОМАНУ „БРУХТ” ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 133
Ромас Л.М.
РОЛЬ ХРОНОТОПУ В РОЗКРИТТІ КОНЦЕПЦІЇ ДУШІ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ТИСЯЧОЛІТНІЙ МИКОЛАЙ” 141
МИКОЛАЙ». 145
Кедич Т.В, Попова І.С.
ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНІ „БРУХТ” П.А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО 147
Цюп’як І.К.
КОМІЧНЕ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “СТОВПО-ТВОРІННЯ” 153

Розділ 4. ТВОРЧІСТЬ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ І СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ставнича О.М.
МОДИФІКАЦІЇ СОЦІАЛЬНОГО МІФУ „КРАСИВОГО ЖИТТЯ” У СУЧАСНІЙ РОМАНІСТИЦІ
(П. ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ, Ю. МУШКЕТИК,Г.ТАРАСЮК) 159
Смольницька О.О.
СИСТЕМА НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ЯК ДОМІНАНТА СВІДОМОСТІ В РОМАНІ П.А.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЄВПРАКСІЯ”:ПОРІВНЯННЯ З ПЕРЕКЛАДЕНОЮ І.Я.ФРАНКОМ СТАРОНОРВЕЗЬКОЮ БАЛАДОЮ “ВІСІМ ЛІТ У КАРЛІВ” 171
Полякова С.В.
ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛЬОРОВОЇ ПАЛІТРИ У ТВОРЧОСТІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ТА Б.ХАРЧУКА 177
Горобець О.В.
“МІСТЕР І МІСІС Ю-КО В КРАЇНІ УКРІВ” МАРІЇ МАТІОС І “СТОВПО-ТВОРІННЯ” ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО:НТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС 186
Гонюк О.В.,Пасько І.В.
СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРИТАЦІЯ РОМАНУ П.А.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ДИВО” 196
Відомості про авторів……...205

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Поляков М.В. - ректор Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

Галич О.А. - д.ф.н., проф., завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету ім. Т.Шевченка (м. Луганськ).

Голобородько Я.Ю. - д.ф.н., проф. завідувач кафедри гуманітарних дисциплін Херсонського економіко-правового інституту Міністерства освіти і науки України (м. Херсон).

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

Дашко Н.С. - к.ф.н., доц. кафедри видавничої справи та міжкультурної комунікації Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

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

Кедич Т.В., Попова І.С, - викл, кафедри української мови; к.ф.н., проф., декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м.Дніпропетровськ)

Конончук Т.І. - к.ф.н., доц, завідувач кафедри української філології та культурології Академії адвокатури України (м.Київ).

Котенко К.О. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

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

Кулакевич Л.М. - к.ф.н., доц. кафедри історії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м.Дніпропетровськ).

Лихачова О.А. - к.ф.н., приват-доц. Південноукраїнського державного університету ім. К.Д. Ушинського (м.Одеса).

Мисливець Н.М. - к.ф.н., доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім.Олеся Гончара (м.Дніпропетроськ).

Нечипоренко С.В.-ст.викл.кафедри кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім.Олеся Гончара (м.Дніпропетроськ).

Олійник Н.П. – к.ф.н.,доц.,завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім..Олеся Гончара (м.Дніпропетроськ).

Павлюк І.З. - д.ф.н., ст.наук. співроб. Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України (м.Київ).

Полякова С.В. - к.ф.н., доц. кафедри української літератури

Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Попова І.С. – к.ф.н., професор, декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ)

Ромас Л.М. - к.ф.н., доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Смольницька О.О. - магістрант кафедри теорії та історії української літератури факультету української філології та українознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського (м.Сімферополь).

Ставнича О.М. - аспірантка Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України (м.Київ).

Стадніченко О.О. - к.ф.н., доц., завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету (м.Запоріжжя).

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

Тарнашинська Л.Б. - к.ф.н., ст. наук, співроб. Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (м.Київ).

Цюп'як І.К - к.ф.н., доц. Національного гірничого університету (м. Дніпропетровськ)

Шпиталь А.Г. - к.ф.н., ст. наук, співроб. Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (м.Київ).

Яшина Л.І. - к.ф.н., доц. Академії митної служби України (м.Дніпропетровськ).

Збірник наукових праць

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)
Збірник наукових праць

Науковий редактор Н. І. Завертапюк

Відповідальна за випуск Р.О, Лазарева
Художній редактор В.В. Якименко
Технічний редактор В.В. Якименко
Коректор В.М. Орщій

Здано на складання 18.01.10. Підписано до друку 19.02.10.
Формат 60х84 Папір офсетний. Гарнітура літературна.
Друк офсетний. Умови. Друк арк.. 12,09
Умови. Фарб .-відб. 12,09 Обл. - видави. Арк.. 16,36
Тираж 100 прим. Замовлення № 2202

Видавництво «Пороги»
49000, м. Дніпропетровськ, пр.. К. Маркса, 60
Телефони: 745-20-93, 745-22-46
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
Серія ДК №7 від 21.02.2000
Віддруковано ГШ Шевелєв Є.О.
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
Серія ВОО № 677317 від 11.01.2007р.
52005, с. Ювілейне, вул. Фрунзе 8/11

ISBN 978-611-518-048-6