

Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики художнього тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 18

Дніпропетровськ
«Ліра»
2015

УДК
ББК 84 УК7
С 47
УДК 8296
ББК 83.3 Укр.
Т 14

*Друкується за рішенням Ученої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н.І. Заверталюк (наук. редактор); д-р філол. наук, проф. В.А. Гусев; д-р філол. наук, проф. В.І. Ліпіна; д-р філол. наук, проф. Л.І. Скуратовська; д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган; д-р філол. наук, проф. В.Д. Нарівська; д-р філол. наук, проф. В.О. Соболев, канд. філол.н. Т.В. Кедич, канд. філол. наук К.О. Корнілова (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган;
д-р філол. наук, проф. О.Л. Калашнікова

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

Таїни художнього тексту: [Зб. наук. пр.] / Ред. кол.: Н.І. Заверталюк Т 14 (наук. ред.) та ін. – Д.: Ліра, 2015. – Вип. 18. – 203 с.

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості Павла Загребельного у зв'язку з 90-річчям від дня народження письменника (І розділ) та актуальним проблемам поетики художнього тексту класичної та сучасної української літератури (ІІ розділ).

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

ISSN 2313-1802

©Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2015

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. МИСТЕЦТВО ПИСАТИ РОМАНИ (до 90-річчя від дня народження П.А. Загребельного)

Степовичка Леся ХРЕЩЕНИЙ БАТЬКО ЖУРНАЛУ «СІЧЕСЛАВ».....	5
Даниленко В.Г. ТРАНСФОРМАЦІЯ ІМПЕРСЬКИХ МІФІВ У РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН».....	11
Заверталюк Н.І. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У РОМАНІ «ЄВПРАКСІЯ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО.....	20
Корнілова К.О. КОНЦЕПЦІЯ СОЦІУМУ В ПРОЗІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	36
Олійник Н.П., Скороход К.І. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО».....	41
Онуфрієнко О.Б., Цюп'як І.К. СТРУКТУРОТВОРЧА МОДЕЛЬ РОКСОЛАНІЗМУ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА».....	49

РОЗДІЛ ІІ. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ВИЯВ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИТЦЯ

Алексєєва А.С. КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ МОТИВУ МОВЧАННЯ В ПОЕМІ ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ «ГОВОРИТИ, МОВЧАТИ І ГОВОРИТИ ЗНОВУ» («У КОНТЕКСТІ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ 70-Х РР. ХХ СТ.»).....	55
Бесараб О.М. ОБРАЗ ДІВЧИНКИ-ДИТИНИ ЯК ОДИН З ТИПІВ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ У ТВОРАХ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-РЕАЛІСТІВ.....	63
Ворова Т.М. ЗАШИФРОВАННИЙ ЗМІСТ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК В.Ф. ОДОЄВСЬКОГО.....	69
Галацька В.Л. СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ПУБЛІЦИСТИКА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБРАЗУ.....	77
Галич А.О. ПОЗА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОРТРЕТНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ.....	85
Галич О.А. ЩОДЕННИК – МЕМУАРНИЙ ЖАНР.....	94

Гонюк О.В. РИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ О. МАКОВЕЯ....	104
Гонюк О.В., Лаптеєва Ю.О. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КНИГИ СЕРГІЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ».....	110
Кедич Т.В. ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА», «Я, БОГДАН».....	116
Кропивко І.В. ВИЯВИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ С. ПОВАЛЯЄВОЇ «ЕКСГУМАЦІЯ МІСТА» ТА М. ТУЛЛІ «СНИ Й КАМЕНІ».....	123
Лобанова В.В. ТАНАТОЛОГИЯ ЛИРИКИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ.....	131
Мартінова С.М. ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ПРИДНІПРОВ'Я 1970-1980-х РОКІВ.....	137
Мірошніченко Л.В. СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АЛЮЗІЙНОГО ОБРАЗУ В РОМАНІ «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ» Г. ТАРАСЮК.....	143
Нечипоренко С.В. ОБРАЗ МИТЦЯ В ЕСЕЇ В. СТАРЧЕНКА ТА Н. ТУБАЛЬЦЕВОЇ «INCOGNITUS GOGOL».....	149
Пасько І.В. ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОД ОПОЗИЦІЇ СВІТ – ЛЮДИНА В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА.....	158
Подлєсна В.Ф. ТВОРЧИЙ ДОРОБОК І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО В ЦАРИНІ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	169
Смаглій І.В. ЕЛЕГІЯ У ТВОРЧОСТІ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО: ПОЕТИКА ОБРАЗІВ І МОТИВІВ.....	179
Тараненко А.В. ХАРАКТЕР ВИРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ДИТИНИ ВІЙНИ В ПРОЗІ 70-80-х РОКІВ ХХ СТ.	186
Шаф О.В. ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ: ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ МЕТОДУ.....	193
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	201

РОЗДІЛ І. МИСТЕЦТВО ПИСАТИ РОМАНИ
(до 90-річчя від дня народження П.А. Загребельного)

УДК 821.161.2-3

Леся Степовичка (м. Дніпропетровськ)

ХРЕЩЕНИЙ БАТЬКО ЖУРНАЛУ «СІЧЕСЛАВ»

Дніпропетровці завжди вважали Павла Архиповича Загребельного своїм земляком. І народився близько, на сусідній Полтавщині, і навчався в 1946-1951 роках на філологічному факультеті ДНУ – нашої *alma mater*. Остання обставина спричинює особливий сентимент дніпропетровців до нього. Усе, що виходило з-під пера нашого великого Однокашника, особливо хвилює. Так, усі студенти й випускники ДНУ мають великого, прекрасного, геніального Однокашника, випускника Дніпропетровського університету. Тому для нас думка Павла Архиповича, а тим більше бесіда з ним, його порада завжди були надзвичайно цінними.

Мені судилися незабутні зустрічі з письменником. Ці обставини пов'язані із заснуванням товстого літературно-мистецького та публіцистичного журналу «Січеслав», необхідність якого давно назрівала. На межі XX-XXI століть у півтора мільйонному Дніпропетровську не було свого літературного спілчанського журналу. І це здавалося мені неправильним і несправедливим. Протягом майже 70-літнього існування письменницької Спілки було кілька спроб започаткувати таке видання. Більшість із них прожили недовго. Час був, як і завжди, непростий, і потрібно було порадитися з Корифеєм літератури, який би дав пораду, благословив, а, можливо, навпаки – розрадив починати таку складну справу в непростий час.

Отож, мені конче було потрібно до Кончі-Озерної, де безвиїзно жив і творив Павло Архипович на межі двох століть. Я знала, що автор понад 30 книг, найвідоміших романів жив затворником, практично схимником. І не тому, що не хотів бачити людей, а тому що економив останні дорогоцінні сили для праці. Суєта гучних президій, марнота високих посад – голови СПУ, голови Шевченківського комітету, депутата Верховної Ради України, депутата Верховної Ради СРСР та інших – лишилися позаду. Та найголовніше для письменника – творчість! Ось що було завжди з ним і не зрадило йому до кінця, бо він сам не зрадив своєму покликанню. Отож, мені належало зустрітися з Великим Затворником, і ці зустрічі завдяки добрим друзям відбулися й лишили незабутній слід як для нашої культури, так і для мене особисто.

Павло Архипович виявився небайдужою людиною, виявив цікавість до моєї ідеї створення журналу. Ми говорили про майбутній «Січеслав», про структуру журналу, про його рубрики «Проза», «Поезія», «Критика»,

«Історія краю» та інші. Ось важливі думки, висловлені Метром під час нашого діалогу.

1) «Це має бути не тільки віддзеркалення картини літературного Придніпров'я, а й співпраця з цікавими авторами з усієї України та української діаспори. Не варто обмежуватися своїм хутірцем. Так можна й задихнутися».

2) «Розділ «Критика». А хіба така нині існує? Можливо, назвати рубрику «Огляди, відгуки, рецензії»?»

3) «Молодих збирається друкувати? Відкривайте нові імена! Це рухає журнал».

4) «А фінансування? Де Ви візьмете кошти на журнал?» – питав Павло Архипович.

Останнє – це вже був лише мій клопіт, і дуже великий. Без фінансів найшляхетніша мрія робить тебе просто мрійником, а хотілося робити справу. І точилася наша розмова:

«– Бажано, щоб журнал був лише україномовний, – говорив Загребельний.

– Але ж у нашій Спільноті є російськомовні письменники, щоб не було дискримінації, – зауважила я.

– Гаразд. Значить, двомовний, – говорив Павло Архипович. – Але зважайте, бо часом спонсори схиляють редакторів до російськомовності. Он «Хортиця», теж починали, як двомовний, а згодом скотилися майже до повної російськомовності. Не хочеться до рук брати!

– Помічників маєте?

– Маю односторонців, колег, з ними буду радитися.

– Я не радників маю на увазі, їх завжди буває достатньо, а скільки критиканів, та комусь треба плуга перти. Чи такі знайдуться?

– Без зарплати, на громадських засадах... Чи маю право обтяжувати зайнятих своєю роботою людей? Це мають бути одержимі, – відповіла я.

– Я Вам бажаю таких зустріти, бо оплачуваний редколектив нині – недосяжна мрія, – сказав Павло Архипович.

Я набрала в легені повітря й видихнула:

– Павле Архиповичу! А Ви дасте нам, будь ласка, уривок прози для журналу?

Письменник відповів:

– У мене наразі немає нічого ненадрукованого. Ви ж хочете щось новеньке? Я зараз обдумую один роман – про Київську ікону Божої Матері. Є Суздальська, Володимирська, Іверська, Ченстоховська, інші древні ікони, немає тільки Київської. Десь же вона мала бути..., куди зникла...

– А як Ваш роман називатиметься?

– Робоча назва «Іконник». Пізніше, як щось з'явиться, поговоримо про це. Гаразд?».

Після нашої бесіди Павло Архипович піднявся сходами на горішній поверх до сірого кабінету, і по короткій хвилі з'явився з аркушем, який подав

мені на прощання. Читаю вголос щойно написаний від руки текст. Фактично, це благословення Патріарха: «Щиро вітаю «Січеслав» з народами. Досить уже втішатися славою «міста чавуну і сталі», час згадати й про таланти й розум. Хочеться, щоб «Січеслав» став провісником цих духовних цінностей, а для цього: виказувати вишуканий смак, тонке відчуття краси, високу вимогливість, шукання національних традицій, зневагу до дешевого епігонства, до нахабної нездарності, ненависть до літературного групівництва й сектантства. П. Загребельний. Конча-Озерна. 10.11.2002».

Напутнє слово Павла Загребельного – перелічені в ньому сім засад, як заповідані духовні цінності, стали в майбутньому програмою дій для творців «Січеслава». Так, попереду було багато роботи, але я, окрилена, наснажена доброзичливістю Метра, на крилах полетіла до Дніпропетровська творити обіцяне.

Перший номер «Січеслава» побачив світ у серпні 2004 року. Я привезла журнал до Хрещеного Батька – Павла Архиповича Загребельного в Кончу-Озерну. Переглядаючи сторінки, він сказав:

«– Я б не радив давати багато поезії. Ви – поетеса і думаєте, що поезія – то головне в журналі. А королева літератури – проза. Подивіться, усі солідні журнали, «Новый мир»...., завжди віддавали перевагу прозі.

– Гаразд!

– А як Ваше головування? Що письменники кажуть? Радіють журналу?
– спитав мене.

– Мовчать. Може, ще не все прочитали. Журнал тільки-но вийшов...

– Я вас вітаю!

– Це я Вам дуже дякую, Татку Хрещений! Я от думаю, перше число, це – як дитина народилася. Кому немовлята подобаються? Тільки батькам. А як вийде друге, третє, сьоме, коли всі письменники надрукуються, от тоді порадіють...

– Ваша посада – черствий хліб. Я його вдосталь наївся. Скільки добра не роби, а все одно ти кругом винуватий. На вдячність не розраховуйте! Просто робіть справу!

– Ви, як Дмитро Яворницький сказали, він же говорив: «Працюй, допоки є сили, і не чекай нагород», – згадую я.

– О, йому дісталося! Ламали його. Але був навіжений, працював до останнього, до скону.

– А в Пушкіна, пригадуєте: «Хвалу и клевету приемли равнодушно...»

– «И не оспаривай глупца!».

23 серпня 2004 року на великому ювілеї 80-ліття в гурті письменників з усієї України, вітаючи метра від імені дніпропетровських письменників, я подарувала йому пляшку болгарського старовинного вина й свічку, обіграла подарунок у вірші-присвяті:

«Павлу Архиповичу Загребельному
на написання нового роману «Іконник»

Ковток вина для тридцять першого роману,

Вогонь свічі на порох сторінок.
Злетяться Євпраксія й Роксолана,
І Юлія, щоб Вам сплести вінок,
Корону з лавру й еллінського мирту.
Під шепіт захмелілого ченця
Приб'ється істина і висвітлить кумира
В обрамленні... тернового вінця.
Крізь плети інодіво рядків натхненного Маестро
Через «Стовпотворіння» і літа
Постане «Диво» і відкриє палімпсести
Ікона древня, Київська, свята.

Протягом п'яти років усі наступні випуски «Січеслава» я надсилала Павлові Загребельному, ХРЕЩЕНОМУ БАТЬКОВІ «СІЧЕСЛАВА», або привозила йому в Кончу-Озерну. Гортав сторінки, на окремих зупинявся, уважно переглядав зміст, коментував, давав поради. Я знала, що йому близько вісімдесяти, і боялася вперше побачити Великого Старця. Як це іноді буває, літні письменники надувають щоки, напускають на себе вагомості, менторським тоном, скрипучим голосом повчають тебе, як жити, як писати. На жаль, учитися в таких уже немає чому, бо вони не цікаві через свою закостенілість, самозакоханість, пупоцентризм. Вірю, що колись вони були молоді, вусаті, завзяті, сміливі, успішні, їх любили жінки, у них водилися гроші, у них була слава, але їх час минув, і вони не можуть з цим змиритися. Вони так і не набули мудрості полюбити свої високі літа, дякувати Богові за довголіття. Їм не спадає на думку поважати молодших, які несуть нову думку, нову енергію, вони не змогли подолати ненависті й заздрощів до тих, хто прийшов їм на зміну. Їх нема, вони стали блідими тінями себе колишніх. Та це все не про Павла Загребельного. Він не зображав із себе месію, оракула, не грав ні голосом, ні м'язами. Інтелігентна простота. На відміну від багатющого авторського романного мовлення, у живих розмовах він був небагатослівний. Фрази недовгі, вагомі, але легкі, непишні, присутні, хоч і приправлені перчиком гумору. Тембр голосу бархатистий, спокійний, тихий і сильний водночас. В очах – допитливість, бісики сміху, іронії. Але іронія не вбивча, а людяна, підбадьорлива. Чи то струнка фігура його, не обтяжена старечим животом (вік не познущався над нею), чи оці проникливі очі, чи одухотворене обличчя, над яким природа не насміялася, а зробила його ще досконалішим, ніж в юності, чи рівна постава, а ще чистота як відсутність будь-якої гри, стриманість як ознака благородного аристократизму (колишнього селянського сина!) – усе це разом творило рідкісну, справді елітарну особистість. Від усвідомлення того, яким виявився Павло Загребельний, душа моя тремтіла. Ще раз кажу: «Він не мав віку, він був поза віком, Вічний Юнак, творчий, креативний».

За півроку до смерті Павло Архипович надіслав мені свою нову книгу, перевидані й доповнені «Думки нарозхрист» із зворушливим підписом: «Лесі Степовичці, героїчній січеславці, яка мужньо захищає парость українського

слова в жорстокому світу заліза, чавуну і сталі. З сердечною приязню, П. Загребельний. 16 червня 2008 р.!»

Серед «Думок нарозхрист» читаємо: «Талант, як і душа, не має віку. Ми різнимось хіба що кістками. Кістяки, справді, є старі і є молоді. Але для мистецтва це немає ніякого значення». Як при старих кістках зберегти молододушу? Павло Загребельний зміг. Його душа не зістарилась.

Ще цитата: «треба будь-що зберегти ядро творців, яке не втратило віри в сенс життя, в буття і судьбу. Це ядро повинно бути твердим, упевненим у собі, послідовним у діях. Воно повинне вміти надихати і захоплювати своїм прикладом: між ним і його оточенням не повинно бути надто різких протиріч, інакше всі набутки будуть відкинуті й змаловажені, станеться те, від чого застерігав Христос у Нагірній проповіді: сіль втратить свій смак – і в суспільстві запанують профани і невігласи». Сіль ядра намагаються розмити пігмеї і ледаща. Їх мета – зробити спільне середовище перебування солоненьким, щоб усе перемішалось, стало однаковим. Якщо вони не ядро, то треба їх знищити.

РЕЗЮМЕ.

Павло Загребельний був творцем не лише своїх книг. Він був творцем і в культурологічній царині, зокрема, у царині журналотворення й доброго культурного людського спілкування. Саме завдяки його духовній підтримці й небайдужості народився й розвивався журнал «Січеслав», у якому й відкривалися нові імена, загорялися нові літературні зірочки й зорі, при якому було створено нами три літературні премії – імені Івана Сокульського, імені Валер'яна Підмогильного, імені Дмитра Кедрина. Ними нагороджували раз на два роки найталановитіші твори найталановитіших майстрів пера Придніпров'я, України й закордоння. Навколо журналу вирувало літературне життя, усього вийшло за 9 років 32 числа. Ми намагалися й виконували дорогоцінні заповіді Павла Загребельного.

Двері келії Великого Затворника, який зберігав свої останні сили для написання роману, зрідка відчинялися для відвідувачів, для тих, хто був йому цікавий, дорогий, небуденний. Він знаходив сили для таких зустрічей, радо приймав у себе насамперед дніпропетровців. Так, його гостями й співрозмовниками були філологи, літературознавці ДНУ, митці, які сьогодні серед нас. Завдяки таким зустрічам митцями ДНУ було зроблено фільм про Павла Загребельного, написано портрет Метра художником Семешком, завдяки спілкуванню з ним десятки людей отримали імпульси доброї креативної енергії, наснагу до власної творчості. Ось яким він був, і ми його ніколи не забудемо.

Що давало йому сили залишатися творцем до кінця? Читаємо в «Думках нарозхрист»: «Твоє походження, твоя історія, історія твого народу ніби підпирає тебе, надихає твої сили, ти набуваєш багато вимірності. Тобі здається, ніби життя твоє не обмежується скромними вимірами, які дозволяють закони природи». Отож, історія роду, народу, а ще власна мудрість.

3 лютого 2009 року не стало Великого Затворника. Прощальна панахида в Києві у Будинку культури Кабінету Міністрів на Інститутській, яку веде голова НСПУ, народний депутат В. Яворівський. Море квітів, вінків. Море людей, письменників, політиків. Жалобна музика. Ордени на подушечках. Зворушливе слово-прощання Анатолія Дімарова, який не може стримати сліз перед домовиною свого друга. Виступи Дмитра Павличка, Івана Драча, Михайла Слабошпицького, Олега Чорногуза і пізніше на поминальній трапезі міністра культури України В. Вовкуна, Ніли Зборовської, О. Сизоненка, Ніни Гнатюк, письменників Є. Пашковського, В. Медведя, О. Ульяненка, О. Сизоненка, Ніни Гнатюк, Наталі Дзюбенко-Мейс – усіх, хто був. Володимир Яворівський надавав слово кожному.

А перед тим – урочисте відспівування у Володимирському соборі. Беззахисне, безпомічне тіло лежало у фіолетово-чорній труні. Воно дедалі менше нагадувало земний образ. Його полишили бентежний Дух, неспокійна Душа, велетенський Розум. Чи чув Павло Архипович нашу молитву, чи бачив гіркі наші сльози у хмарах палахкотливих свічок, солодкодухого ладану?

І найостанніші миті – на Байковому цвинтарі. Віддалений куток знаменитого кладовища. Над ним нависає через камінний мур високоповерхівка. Місто загрозливо наповзає на останнє пристанище великих. І сюди далеко й незручно їхати. «Чому ж так далеко заховали? – зітхає-дивується Валентина Данилівна Гончар. – Біля Олеся Терентійовича є ж місце, можна було там поховати...»

Непрактичні Загребельні не подбали про посмертні зручності. Прощайте назавжди, дорогий, незабутній, неповторний, прекрасний Павле Архиповичу!.. Ми без Вас назавжди осиротіли.

Багато машин, кілька автобусів з людьми. Дві стрункі жіночі постаті, закутані в чорне, намов вишукані статуетки, відсторонені, мовчазні, онімілі від горя, заціпеніли, нерозлучні – дружина Елла Михайлівна й донька Марина. Гарматні сальви. Парад молодих військових. Ховали Героя України...

Такі письменники, такі творці, як Павло Загребельний ніколи не бувають старими й ніколи не вмирають. Вони та їхні книги залишаються у Вічності і в наших умах та серцях.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІМПЕРСЬКИХ МІФІВ У РОМАНІ
ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН»

У статті з позицій постколоніальної критики аналізуються імперські міфи, нав'язані радянською пропагандою, у романі Павла Загребельного «Я, Богдан». Зокрема, міфи про триєдиність російської нації, про Переяславську Раду та про «старшого брата» – російський народ.

Ключові слова: імперія, міф, малоросійство, колоніальний дискурс, асиміляція, національна нетерпимість, шовінізм.

В статье с позиций постколониальной критики анализируются имперские мифы, навязанные советской пропагандой, в романе Павла Загребельного «Я, Богдан». Среди них мифы о триединстве российской нации, о Переяславской раде и о «старшем брате» – российском народе.

Ключевые слова: империя, миф, малороссийство, колониальный дискурс, ассимиляция, национальная нетерпимость, шовинизм.

Говорячи про міфи, на яких трималася колоніальна ідеологія Російської імперії та Радянського Союзу, зауважимо, що будемо говорити про міфи в сучасному значенні, тобто як пропагандистські судження, пов'язані з політичною природою країни. Отже, йдеться не про космогонічні, теологічні, астральні чи героїчні міфи, а про імперські міфи, які допомагали політично, соціально й культурно утримувати в колоніальній залежності народи Росії та Радянського Союзу.

Імперські міфи не мають нічого спільного з історичною правдою і справедливістю в країні, де один народ вважається «старшим», а інші – «молодшими», оскільки завжди тримаються на псевдонаукових фактах та вигадках. Такі міфи є ідеологічними і мають свою політичну й культурну природу. У Російській імперії та Радянському Союзі ці міфи належали до системи національної безпеки, оскільки допомагали тримати в покорі народи, підпорядковуючи їх імперській меті. Вони мали державне значення й потребували безкінечного художнього відтворення в літературі, кінематографі, театрі, образотворчому мистецтві, пісенній творчості. У російській традиції міфотворенням завжди займалися політики, спецслужби, історики, журналісти, письменники, режисери та представники інших творчих професій. Міфи стали невід'ємною складовою російської політики й мали колосальний вплив на масову свідомість. Імперські міфи виконували об'єднуючу роль, а відтак дозволяли імперії мати духовний і культурний

вплив на підкорені народи. У цьому сенсі міф має інформаційно-психологічний вплив на масову свідомість.

Отож, мова буде йти про основні імперські міфи, що паралізували національну волю українців, не дозволяючи їм вийти зі складу Російської імперії та Радянського Союзу. Серед таких міфів розглянемо міф про триєдиність російської нації, міф про Переяславську Раду як доленосну подію в історії України і міф про «старшого брата» – російський народ та їхню трансформацію в романі Павла Загребельного «Я, Богдан».

Поява української ідеї завдала сильного удару малоросійству й піддала сумніву ідею триєдиної російської нації. Цю появу російська еліта сприйняла вороже, а царський прем'єр-міністр Петро Столипін назвав українство найбільшою загрозою існування Росії. Якщо боротьбу за свою свободу поляків і фінів російські ідеологи вважали загрозою для цілісності імперії, то боротьбу українців вони вважали загрозою для цілісності російської нації.

Після розвалу Російської імперії, розгортання українського національно-визвольного руху, УНР, повстанського руху Нестора Махна більшовики, які заявили про боротьбу з імперською спадщиною та побудову світової політичної системи без національного і соціального гніту, змушені були визнати право українців на самовизначення й заборонили вживати слово «малорос». Хоч самовизначення в межах Української РСР було фікцією, і після тимчасової політики коренізації в Радянському Союзі почався процес згортання розвитку національної свідомості радянських народів та побудова нової спільноти – радянський народ. Відтак було повернуто імперську практику асиміляції неросійських народів, а Радянський Союз поступово став модернізованою Російською імперією.

24 травня 1945 року, виступаючи в Кремлі перед командувачами червоної армії, Й.Сталін виголосив тост за здоров'я російського народу, який назвав «найвизначнішим народом серед народів Радянського Союзу». З цього тосту після Другої світової війни розпочалася політика повернення СРСР до політики великодержавного російського шовінізму.

У 1946 році в Ленінграді було опубліковано працю В.Мавродіна «Давня Русь (Походження російського народу та утворення Київської держави)», у якій радянський історик повернувся до імперської концепції триєдиного російського народу, що складався з великоросів, малоросів і білорусів. Мавродін відстоював думку, що в Київській Русі були стерті племінні відмінності та сформований єдиний руський народ, який після нашестя хана Батия роз'єднався на три окремі народи. Історики А.Новосельський, О.Зиміна, М.Павловський, В.Пашуто, Г.Санжеев та філологи П.Кузнецов і В.Сидоров піддали критиці теорію В.Мавродіна. Головним аргументом у критиків була така думка: якби в Київській Русі дійсно була сформована єдина народність, то ні феодальна роздробленість, ні монгольське іго не змогли б роз'єднати єдиний руський народ на три різні народи. Поява праці Мавродіна співпала з наміром Сталіна повернутися до

перевірених імперських технологій і прискорити формування єдиного радянського народу, зробивши росіян панівною нацією. Тож концепція В. Мавродіна була використана в тезах ЦК КПРС до 300-річчя возз'єднання України з Росією, що вийшли 10 січня 1954 року в газеті «Правда». У цьому партійному документі з'явилося дві тези, які згодом були художньо інтерпретовані в багатьох творах української літератури радянської доби. Це теза про особливу місію «великого російського народу» і теза про те, що під час національно-визвольної війни 1648-1654 років український народ насправді не хотів створювати власну державу, а добивався лише «об'єднання з братнім російським народом в єдиній Російській державі» [8, с.8]. І ці тези були сприйняті в Україні, як інструкція для написання багатьох історичних романів.

У романі Павла Загребельного «Я, Богдан» простежуються малоросійські ідеї, закладені в тезах ЦК КПРС про 300-ліття возз'єднання України з Росією. У цьому романі гетьман, озираючись на роки своєї боротьби, вважає, що увійшов у вічність завдяки Переяславу і цим самим «порятував свій народ од неволі» [2, с.6]. Автор возвеличує московського царя, говорячи про нього, як про «всеї Русі самодержця». Хоча письменнику було добре відомо, що на той час московського царя ніхто ще не називав ні руським, ні самодержцем Русі. І ці вірнопідданські лестоці він вкладає в уста Богдана Хмельницького. Роздумуючи про перспективи приєднання до Московського царства, гетьман говорить: «Народові потрібні не виграні битви, не втішання славою і волею, не ситість і спокій на якийсь час – йому потрібне майбуття» [2, с.4]. Висновок гетьмана в романі Павла Загребельного доволі недалекоглядний, якщо зважити на втрати, яких зазнала Україна після Переяславської Ради. Адже під час написання роману автор знав, що з приєднанням до Московського царства розпочався демонтаж української держави, знищення Запорозької Січі, заборона української мови та книгодрукування, асиміляція українського народу. По-колабораціоністськи в романі звучить одкровення, що український і російський народи «ніколи не полишали думки про свою духовну спільноту, ніколи не ділили своїх високих надбань на «мое» і «твое», і ліпші сини їхні з давніх-давен труди і дні свої посвячували невтомній боротьбі за єдність земель» [2, с.6].

Малоросійство є інтегруючим міфом, на якому трималася вмонтована в лоно Російської імперії Україна. Міфом, який створили українські інтелектуали, щоб під час політичної та військової поразки пристосуватися до виживання в умовах бездержавності та забезпечити собі перспективу кар'єри в нових історичних умовах. І за цей міф вхопилися фундатори Російської імперії, оскільки завдяки йому утверджувалося, що російська історія розпочиналася не із Залешанських земель, не з Московії, а на сім століть раніше, від Русі. Отже, йдеться про міф у сенсі сучасної політичної лексики, тобто пропагандистської історії, створеної для кон'юнктури заради політичної, економічної або інших вигод. А що це кон'юнктурна вигадка, знали в середовищі українських церковників та літераторів XVII століття.

У книжці «Країна Моксель, або Московія» Володимир Білінський стверджує, що навіть авторитетні російські історики Сергій Соловйов і Василь Ключевський визнавали, що «Русь за старих часів була, але великороси як народ з'явилися аж у XVI-XVII століттях» [1, с.14]. Тобто, між XI і XVI століттями землі, які Феофан Прокопович називав Великоросією, насправді етнічно та культурно були мало пов'язані з Україною, оскільки в них були різні предки: слов'яни та угро-фінські й тюркські етнічні групи, які стали основою українського та російського народів.

Торкаючись делікатної релігійної теми, у романі «Я, Богдан» Павло Загребельний у дусі радянської пропаганди розгортає тезу, що лише православна віра була виразником українського народу та його національно-визвольної боротьби. Хоч кожен освічений українець знає, яку боротьбу за свідомість і об'єднання українців навколо ідеї відродження держави відігравала й відіграє греко-католицька церква. Принаймні, зображуючи реалії XVII століття, можна було б автору хоч би не робити з уніатської церкви пугало. У цьому письменник стоїть на відверто колоніальних позиціях. В епізоді, де йдеться, як Богдан Хмельницький з військом підійшов до Львова, автор акцентує думку, що Галичина належить до ідеологічно іншої землі, не малоросійської, а ворожої, такої, що не сприяє об'єднанню з Росією та Білоруссю: «Біг до мене люд звідусіль, з усієї України, з Білорусі, з Дону і від московських воєвод... У Львові вже не біг до мене люд. Стояв я на межі світу католицького і православного» [3, с.72].

В українській літературі тема малоросійства ґрунтовно осмислена Євгеном Маланюком у «Книзі спостережень», до якої увійшли есе, видані в Канаді протягом 1962-1966 років. У розумінні Євгена Маланюка, малорос – це духовно й психічно скалічений імперією українець. На його думку, малоросійство найменше вразило селянство, а найбільше – інтелігенцію, яка мала виконувати роль «мозкового центру нації» [6, с.222]. Малоросійство, за Маланюком, це зразок українського гамлетизму, коли людина вважає себе одночасно і росіянином, і малоросом. Ось ця дволикість, що дає змогу людині вважати себе одночасно малоросом зі своєю мовою, історією, фольклором, традиціями, та росіянином, оскільки, на думку теоретиків триєдиного російського народу, російська нація складається з трьох етнічних гілок: великоросів, малоросів і білоросів. Відтак малоросійство – нижчий, етнічний рівень, а вищим є російський, або ж національний рівень. Тобто, в Російській імперії українцям була відведена роль етнічної групи на кшталт гуцулів або поліщуків у складі української нації. У Радянському Союзі ця дволика інтеграційна формула була використана в іншій модифікації. Українець за національністю був одночасно радянською людиною за приналежністю до радянського громадянства. Ця формула використана і в США, де слово «американець» вказує на громадянську приналежність, і при цьому людина може бути одночасно українцем, ірландцем, німцем, італійцем, євреєм. Зрештою, така формула, що поєднує національність і громадянство, є в кожній сучасній країні. Але якщо в інших країнах можна

вільно бути американцем українського походження або британцем індійського походження, то в Російській імперії та, зрештою і в сучасній Росії агресивний соціум, нетерпимий до всього неросійського, і державний апарат не лишають шансів пишатися своїм походженням. На думку Євгена Маланюка, в умовах Російської імперії малоросійство – це «завжди апріорна і тотальна капітуляція» [6, с.223], оскільки російське середовище завжди зверхньо й насмішкливо ставилося до мови, звичаїв, традицій і національних цінностей інших народів, що входили до Російської імперії. Отже, малоросійство – це страх бути висміяним і приниженим російською більшістю, модою на все російське, зокрема на російську мову, що вважалася більш розвиненою, культурнішою, вишуканішою. У Російській імперії, Радянському Союзі та в сучасній Росії українців завжди зневажливо називали і називають «хохлами», поляків – «пшеками», кавказькі народи – «абреками», представників Середньої Азії – «чурками», американців – «піндосами». Національна нетерпимість, насмішки, агресія з возвеличенням усього свого витворили образ вищої нації, тому в Російській імперії та Радянському Союзі українці, білоруси, грузини, поляки, литовці переважно записувалися росіянами.

В есе «Гоголь-ГоГоль» Євген Маланюк розглядає механізм роботи малоросійського гамлетизму на прикладі життя і творчості Миколи Гоголя. У літературі Гоголь фактично повторив шлях Феофана Прокоповича. За славу, прихильність російської читацької аудиторії та царську стипендію Гоголь змушений був «удавати росіянина, патетичного патріота імперії» [7, с. 387]. Гоголь був найяскравішим явищем малоросійства серед шеренги служак імперії українського походження. Однак на відміну від інших слуг імперії Гоголя мучила роздвоєність. Українське походження в ньому боролось з тим, що він змушений жити на чужині і вдавати із себе росіянина. Згодом ці сумніви ослабли, і він переконав себе в тому, що він насправді – росіянин. Гоголь вигадав для себе абстракцію нової батьківщини Русі-Росії, і це капітулянтство мало для письменника трагічні наслідки.

В Україні радянського періоду особливою популярністю користувалися історичні романи, оскільки в них, сховавшись за історичні декорації, письменник міг використати алегорії, символи і натяки про колоніальне становище України. Однак історична белетристика одночасно відкривала для письменника шлях для швидкої кар'єри, оскільки можна було писати історичні твори на догоду політичній кон'юктурі. Найбільшим ідеологічним попиту у радянській пропаганді користувалися історичні твори про Київську Русь як спільну державу для українців, росіян і білорусів, про добровільне приєднання України до Росії, боротьбу комуністичної влади з УНР, ОУН-УПА, іноземними розвідками, про Другу світову війну. Це були теми, які в історичних реаліях демонстрували спільне минуле та боротьбу за спільне майбутнє України і Росії, ставлячи таким чином хрест на перспективі відродження української державності.

З позицій Комуністичної партії, яка виконувала ту ж місію збирача земель, що й Російська імперія, найбільшою заслугою Богдана Хмельницького було те, що він позбавив український народ державної перспективи, зміцнивши таким чином Росію. Але насправді Переяславська Рада не була волевиявленням українського народу, як це подає в романі «Я, Богдан» Павло Загребельний. У ній взяло участь усього до трьохсот козаків та переяславських міщан. Це була навіть не генеральна, а лише старшинська рада, на якій не всі старшини погоджувалися на союз із Москвою. Звісно, що ні Галичина, ні Холмщина, ні Підляшшя, ні Лемківщина та більша частина Поділля й Волині, що перебували у складі Польщі, ні Закарпаття, що перебувало у складі Угорщини, ні Буковина у складі Молдавського князівства, що перебувало у васальній залежності від Османської імперії, ні Запорозька Січ не давали своєї згоди на довічну залежність від Московського царства. Відмовилося давати присягу на вірність московському цареві українське духовенство. Гіпотетично могла дати присягу цареві лише Гетьманщина, яка становила четвертину українських земель. Та й у Гетьманщині ніхто не радився ні з селянством, ні з духовенством, а деякі полки, зокрема Брацлавський і Уманський, не присягали через те, що перебували на кордоні. І серед козацтва, і серед міщанства, і серед духовенства було далеко не одностайне ставлення до союзу з Московським царством. А хворого переяславського війта козаки силою повели підписувати присягу, і він з розпачу після цього помер.

Брутально зреагував на політичний союз Богдана Хмельницького з Московією найбільший авторитет української літератури Тарас Шевченко:

Якби-то ти, Богдане п'аний,

Тепер на Переяслав глянув!

Та на Замчище подививсь!

Упився б! здорово упивсь! [9, с.551]

Переяславська Рада призвела до військово-політичного союзу України та Московського царства, за яким Гетьманщина зберігала державний суверенітет. Але Москва відразу ж почала порушувати переяславські домовленості. Уже через два роки після Переяслава у Вільні відбулися переговори між Московським царством, Польщею та Литвою, на які не була допущена Україна, хоч там вирішувалися українські питання. Після цього Богдан Хмельницький укладає військово-політичний Союз зі Швецією і Трансильванією, але з політичних міркувань не розриває союзу з Москвою. Після смерті Богдана Хмельницького гетьман Іван Виговський розірвав угоду 1654 року й уклав Гадяцький договір з Річчю Посполитою.

У монолозі Богдана Хмельницького, який складає оповідну основу роману Павла Загребельного, кожна згадка про генерального писаря Івана Виговського супроводжується буркотінням гетьмана, від чого складається враження, що Виговський Хмельницького дратував, але при цьому гетьман його чомусь постійно тримав біля себе. Згодом у романі «Я, Богдан» це буркотіння гетьман пояснює тим, що колись «Виговський спробує відірвати

Україну від Росії» [3, с.64]. Між тим, історичні факти свідчать, що Іван Виговський був освіченим й енергійним гетьманом, справжнім патріотом України. Перебуваючи на посаді генерального писаря за гетьманства Богдана Хмельницького, він створив ефективну Генеральну канцелярію, що була аналогом Міністерства закордонних справ. Мовлячи західними термінами, за Хмельницького Виговський був канцлером України, залучивши до своєї канцелярії освічених шляхтичів та іноземців. Саме Івану Виговському належить створення в Україні розвідки та контррозвідки. Після смерті Богдана Хмельницького, ставши гетьманом України, Іван Виговський під час російсько-української війни 1658-1659 років розгромив сотисячне російське військо під Конотопом. На час російсько-української війни Переяславський пакт 1654 року фактично припинив своє існування, оскільки Москва його грубо порушила, тому Виговський в умовах війни уклав Гадяцьку угоду, за якою Україна входила до Речі Посполитої під назвою Велике князівство Руське як рівноправний член конфедерації разом із Коронаю Польською та Великим князівством Литовським. Виговський краще за інших козацьких полковників розумів небезпеку, яка чекала на Україну від союзу з Москвою, і говорив, що об'єднання з державою, яка має з Україною одну церкву, призведе до асиміляції українського народу. Виговський вважав, що українці належать до західної культури, тому життя в конфедерації трьох народів принесе Україні більше гармонії, ніж союз із Москвою. Оцінюючи політичну й військову діяльність Івана Виговського, у романі «Я, Богдан» Павло Загребельний стає на позиції козацьких літописців Самовидця, Величка, Граб'янки та російських і радянських істориків, які вважали Виговського зрадником російського царя, оскільки така оцінка вписувалася в колоніальний дискурс. Натомість багато українських істориків відводять йому роль творця української державності. Так, В'ячеслав Липинський вважав Івана Виговського «одним з найбільш освічених, найбільш патріотичних державних мужів України» [5, с.145].

Іван Крип'якевич, оцінюючи діяльність Виговського, робить такі висновки: «Виговський у головних лініях своєї політики ішов слідами Богдана Хмельницького. Він же сам був співтворцем великих планів свого попередника. Основне прагнення його було запевнити Україні повну самостійність» [4, с.188].

Позитивно висвітлювався Іван Виговський і в українській класичній прозі. Зокрема, в історико-біографічному романі Івана Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський» гетьман постає як трагічний український лідер, що відчуває ситуацію і перспективи держави краще за козацьку верхівку, але його не зрозуміла й не підтримала провідна верства тогочасного українського суспільства. У Нечуя-Левицького гетьман Виговський, відчуваючи загрозу від агресивного Московського царства, намагається врятувати Україну проектом нової конфедерації в рівноправному союзі з Польщею і Литвою. Ця ідея була запропонована Івану Виговському тогочасним інтелектуалом Юрієм Немиричем, що мав вплив на світогляд гетьмана. Немирич одержав

блискучу європейську освіту і довгий час жив у Голландії, Англії, Франції, пробував себе в якості філософа й літератора. З подачі Юрія Немирича серед передової польської шляхти з'явилася ідея, що українці мають бути визнані такою ж нацією, як поляки та литовці. Зокрема, польський воєвода Ян Лещинський писав у своєму меморіалі: біда польської шляхти в тому, що вона дивилася на козаків з погордою, не вважаючи їх за людей, і закликав визнати українців окремою нацією, такою ж, як інші народи: «Справді, треба їх визнати за націю, а не за партію; даймо вже їм спокій і ніяким штучним та неприродним способом не викликаймо інтриг і не розбиваймо їх. Нехай буде з ними така унія, як литовська; нехай один нарід над другим не має ніяких окремих прав, бо тільки законно унормованими відносинами держаться держави, а вивищення одного народу над другим приносить розлад» [4, с.191]. Отже, гетьман Виговський запропонував перспективніший державний проект, за яким Україна мала б шанс на свою господарську та культурно-релігійну автономію, і це з часом привело б до її відокремлення в незалежну державу.

Якщо в романі Нечуя-Левицького Іван Виговський і Юрій Немирич постають позитивними героями, то в романі Загребельного «Я, Богдан» ці дві непересічні постаті української історії зображені як дріб'язкові й нікчемні особи. Навіть полтавський полковник Мартин Пушкар, який був зрадником українського народу, у романі «Я, Богдан» показаний позитивним героєм. Мартин Пушкар розпочав традицію національного зрадництва, він написав доноса до Москви й підняв антигетьманське повстання. Фактично Мартин Пушкар став першим українським сепаратистом. За це прислужництво московський окольничий Богдан Хитрово подарував Мартину Пушкарю соболі. Ось як карикатурно зображує Павло Загребельний Івана Виговського і Юрія Немирича: «Став переді мною пан Немирич, блідий, бородатий, в темній делії, вихудлий, здається й не занизький, але руки мав, як і Виговський, дитинно короткі. Чом воно так: хто тяжко працює весь свій вік, порпається в землі, в того руки видовжуються до самих колін, а має він у тих руках своїх хіба що долю не нещасливу, на більше й не зазіхає? А ці, короткорукі, з пещеними пальцями, якими ні до землі, ні до води не доторкувалися, хотіли б заграбастати весь світ, і ніхто тому не дивується!» [3, с.59].

У романі Павла Загребельного «Я, Богдан», як і в інших українських романах радянського часу про Богдана Хмельницького, зокрема Натана Рибак, Петра Панча, Івана Ле, міфи про триєдиність російської нації, Переяславську Раду та про «старшого брата» подаються ніби проекції тез ЦК КПРС про 300-річчя возз'єднання України з Росією. У них відбилися малоросійські комплекси авторів і їх страх перед політичною цензурою. Ідеологічна нещирість псує достоїнства роману «Я, Богдан», вносить штучність у діалоги та оповідь. Замість природності з'являється ідеологічний фарс, руйнується довіра до автора. У реальному житті людина поводиться органічно, а в ідеологічно заангажованих творах герої говорять

пафосно, ніби в поганому театрі. Малоросійство в романі постає, як відверте капітулянство перед історичними викликами, коли український народ і мисляча частина козацтва й духовенства прагнула побудувати власну державу.

В Російській імперії, Радянському Союзі та сучасній Росії малоросійство завжди допомагало підтримувати імперський дух і виправдовувати російську експанію на українські землі. В есе «Про два різні народи» російський публіцист Олексій Широпаєв приходять до несподівного висновку: «... саме ставлення до України – не до Балтії, не до Кавказу – визначальне для російської імперської свідомості. Як тільки росіяни відкриють для себе, що українці – це дійсно інший народ – російський міф розвалиться, а з ним неодмінно закінчиться й імперія» [10]. Широпаєв вважає, що вже в XIII столітті український і російський народи були розділені між двома різними цивілізаціями. І пояснює це на прикладі знакових постатей української та російської історії – Данила Галицького й Олександра Невського. Якщо Данило Галицький об'єднувався з військами європейських монархів і ходив на війну проти Золотої Орди, то Олександр Невський об'єднувався з Золотою Ордою і ходив воювати з Європою. Російський публіцист розглядає історичні та сучасні стосунки між Україною та Росією як давній міжцивілізаційний конфлікт.

Отже, імперські міфи про триєдиність російської нації, Переяславську Раду та «старшого брата» – російський народ, що століттями формували малоросійську ментальність, створені для інтеграції України в Росію, увійшли в українську радянську літературу і, зокрема, в роман Павла Загребельного «Я, Богдан», формуючи вірнопідданські настрої серед читацької аудиторії.

Список використаних джерел

1. Білінський В. Країна Моксель, або Московія / В. Білінський. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2012. – Кн.1. – 376 с.
2. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі). Роман (Початок) / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1984. – 287 с.
3. Загребельний Павло. Я, Богдан (Сповідь у славі). Роман (Закінчення) / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1984. – 285 с.
4. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. – Л.: Світ, 1990. – 520 с.
5. Липинський В. Україна на переломі 1657–1659. Замітки до історії українського державного будівництва в XVII-ім столітті // Липинський В. Твори. Т. 3. – Філадельфія: Східно-Європейський дослідний інститут ім. В.К.Липинського, 1991. – 304 с.
6. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К.: Атіка, 1995. – 236 с.
7. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.

8. Тезисы о 300-летию воссоединения Украины с Россией. 1654-1954 гг. М.: Государственное издательство политической литературы, 1954. – 31 с.
9. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро, 1994. – 687 с.
10. Широпаев А. О двух разных народах/ Алексей Широпаев [Електронний ресурс]. – Режим доступу до сторінки: <http://shiropayev.livejournal.com/89662.html> (дата звернення 22.09.2014). – Назва з екрану.

Annotation

The article examines the imperial myths imposed by Soviet propaganda in Paul Zagrebelny's novel «I, Bogdan» from the standpoint of postcolonial criticism, particularly the myths about Russian nation Trinity of Pereyaslav Council and about the "big brother" – the Russian people. The definition of "myth" in the article deals with the temporary meaning of this word – the propagandistic assertions connected with the nature of the politic life in some state. It is researched that the imperial myths have nothing common with the historical truth. The peculiarities of the interpretation of the imperial myths by Pavlo Zagrebelny are investigated in this article in the context of the historical reality and the main tendencies in the Ukrainian historical Literature of the USSR period. It is ascertained that the cultivation of the imperial myth about Russian nation Trinity of Pereyaslav Council and about the "big brother" is the manifestation of the author's complex of the national inferiority. This complex causes the capitulation of the heroes under the historical circumstances and the theatrical pathos of some of their actions and doings, even in those situations when the intention to build new strong and independent Ukraine prevails. It is researched that such novels as «I, Bogdan» by Pavlo Zagrebelny formed the allegiance moods in the Ukrainian society.

Key words: empire, myth, Little Russian, colonial discourse, assimilation, national intolerance, chauvinism.

УДК 821 161 2-309

Н.І. Заверталюк (м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У РОМАНІ «ЄВПРАКСІЯ» ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

У статті розглядаються функціональність просторових координат у художньому відтворенні долі головної героїні роману П. Загребельного «Євпраксія», специфіка реалізації антагонізмів свій/чужий, природа/місто, їх скорельованості на розкриття опозиції воля/неволя; висвітлюється

питання концептуальності просторових факторів у вираженні індивідуальності світосприйняття героїні, її внутрішнього світу (небо, сокіл, камінь, замок, вежа та інші), своєрідність психологічного, емоційного навантаження просторових характеристик буття героїні.

Ключові слова: простір, просторові координати, дихотомія, концепт, сюжет, пейзаж, символ, архетип, опозиція.

В статье рассматривается функциональность пространственных координат в художественном изображении судьбы главной героини романа П. Загребельного «Евпраксия», специфика реализации антагонизмов свой/чужой, природа/город, их взаимосвязь с развитием оппозиции свобода/несвобода; определяется концептуальность пространственных факторов в выражении субъективности восприятия окружающего мира героиней, её внутреннего состояния (небо, сокол, камень, замок, башня и другие), психологизм пространственных характеристик бытия героини.

Ключевые слова: пространство, пространственные координаты, дихотомия, концепт, сюжет, пейзаж, символ, архетип, оппозиция.

У романі «Євпраксія» П. Загребельного, у розділі «Вежа п'яного кентавра», в епіцентрі сюжету якого мотив «плати за волю», йдеться про трактат «Про втішання філософією», що, як зауважено автором, «написаний християнином Боецієм в темниці, коли він уже був засуджений на смерть» [1, с.194]. У післяслові до роману «Роксолана» (1980) Павло Загребельний зазначає, що в «Євпраксії» він «згадував» цю книжку [2, с.465]. Відзначимо: не «згадував», а й інтерпретував її тему: «Розкриваючи всю брехливість світу, він (Боецій – Н.З.) закликав втішатися філософією, пізнанням, розумінням будови світу й дій стихій, початку, кінця й середини часу, колообігу років...» [1, с.194]. Логічним після такої тези автора в контексті долі героїні його роману «Євпраксія» постає вираження внутрішньої реакції останньої у формі запитання: «А коли тебе замкнено в камінь – яке тут пізнання?» [1, с.194], де актуалізовано один з домінантних концептів її простору – камінь. Відповіддю на нього, на перший погляд, може бути й афористична назва післяслова до наступного роману – «Роксолана»: «втішання історією». Зіставляючи в ньому цю тезу з історією Роксолани через запитання-відповідь: «Втішання історією? Якби ж то!» [2, с.465], П. Загребельний висловлює сумнів і заперечення щодо заявленої парадигми. Її зміст антитетичний долі й іншої представниці когорти «великих душ», яким віддає шану через століття письменник, – Євпраксії, жінці XI століття, від якої Роксолану відділяє 500 років.

«Втішання від утіх (втіха) – означає «почуття радості, задоволення, викликане ким-, чим-небудь»; «Утішання (втішання) – дія за значенням утішати»» [10, с.513]. А «коло життєве» (скористаємося цією лексемою з назви твору Юрія Клена), отже, «коло життєве» Євпраксії в історії, засвідченій у літописах і в зображенні Павла Загребельного, – шлях крізь терни, але до зірок, які «сяють крізь тисячоліття» [3, с.93].

Євпраксія П. Загребельного – реальна особистість. Вона, наймолодша донька Всеволода, внучка Ярослава Мудрого, дванадцятирічною була віддана батьком за сина маркграфа північної Саксонії Генрі Довгого Штаденського. У «Спробі автокоментаря» П. Загребельного про долю Євпраксії зауважено: «За звичаєм обручену з Генріхом княжну помістили для виховання в Кведлінбурзький монастир, де настоятелькою була сестра імператора Генріха IV. Незабаром жених Євпраксії помер, а до монастиря приїхав відпочити в сестри імператор Священної Римської імперії Генріх, побачив молоду вдову, закохався в неї і запропонував свою руку <...>. Вісімнадцятилітня Євпраксія стала імператрицею <...> більшої частини тогочасної Західної Європи», але «замість святощів, величі й благородства, до яких вона звикла у свого батька в Києві, раптом бачить <...> жорстокість, темнощі, забобони <...>, дикі оргії» [4, с.451]. Пройшовши кола пекла, «найзапеклішого», за визначенням П. Загребельного, «нищителя слов'янства», Євпраксія зміцніла у своїй відданості Русі – батьківщині, зберегла «дух волі», чистоту і честь жінки, стала «жінкою-політиком, жінкою-борцем» [4, с.452]. У такій іпостасі й постає Євпраксія, героїня роману, – отим «втішанням історії» для читачів, прикладом мужності у відстоюванні своєї гідності, незалежності. У розкритті такої її сутності в романі задіяно всі можливості художнього осмислення історії й долі людини в її вимірі – художнього структурування сюжету, відтворення духу епохи і духовної міцності героїні. У цьому контексті особливої концептуальності, а отже, і функціональності, надано параметрам простору (історичний, етнографічний, ландшафтний, етнічно-ментальний), його психологічному навантаженню.

Роман Павла Загребельного «Євпраксія» неодноразово привертав увагу літературознавців. Багато з них зупинялися на розгляді питання історичності зображеного в ньому, у зв'язку з цим відзначали психологізм відтворення емоційного стану героїні. Зокрема. В. Фащенко в одному з перших літературно-критичних нарисів про письменника «Павло Загребельний» (1984) наголошував на взаємозв'язку історизму і психологізму реалізації долі героїні у творі, форм оприявлення історизму і психологізму: «<...> дотиково-зрима метафоричність передає душевне сум'яття» [10, с.161], «трикратні мовні форми» вияву «імпульсивності» героїні [10, с.162]. Думку В. Фащенка про єдність історизму й психологізму в романі «Євпраксія» поділяють інші дослідники. Наприклад, М. Слабошпицький у діалозі з В. Дончиком констатує, що П. Загребельний у романі «Євпраксія» «іде точно за фактами історії <...>, але «шукає» в них психологію» [8, с.74]. Ірина Кропивко у своїй статті «Романи П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій» у постмодерністській перспективі», детально інтерпретуючи специфіку наративу в романі П. Загребельного, стверджує: «Нарація в «Євпраксії» вибудовується з двох основних перспектив – переживання й відчування себе в історичному й конкретному тут-і-тепер просторі героїнею та подається історико-аналітичний коментар наратора»

[7, с.41]. Автор наведених рядків визначає одну з характеристик просторового виміру героїні, але відповідно до своєї мети не розгортає її аналіз. Недостатньо звертають увагу на простір як текст буття героїні в романі «Євпраксія» й інші дослідники. У зв'язку з цим, зважаючи на концептуальність просторових параметрів героїні в розкритті несумісності її як особистості, її внутрішнього «я» зі світом чужини, антитетичного світові рідної землі, на багатогранність їх художньої репрезентації, обрана нами тема актуальна.

У романі П. Загребельного «Євпраксія» простір – не лише місце перебування, буття героїні. Це важлива складова картини світу, який від першого епізоду – шляху Євпраксії в країну нареченого – ініціюється як дихотомічна система. В авторській інтерпретації він розділений на «свій» і «чужий», що змістовно реалізується не лише як протиставлення висококультурної частини Київської Русі – Києва – дикій, темній Західній Європі XI століття. Ця протилежність проектується й на образ Київської Русі загалом, що забула про свою співвітчизницю. У найскладніший для неї час героїня усвідомлює: «Київ був далеко, він мовчав <...> князь не слав своїх послів до імператора, не маючи в тому потреби, про власну доньку, видно, забув за державними клопотами, бо всі володарі, виходить, найперше дбають про справи державні...» [1, с.196].

З розвитком сюжетної лінії Євпраксії рідна сторона в її уяві набуває сенсу не лише віддаленої, але й чужої. Розвиток мотиву відчуженості рідної землі бере свій початок у першому розділі роману. Його назва – «Без надії повернутись» – ідейно навантажена. Її трагічний пафос відтінено наскрізним (у розділі) образом «жаху коліс», що набуває сенсу символічного коду характеристики стану героїні, ще дитини, але вже відірваної від рідного Дому, лаконічною психологічною деталлю («Мовчазна безнадійність руху» [1, с.7]), трикратним повтором на означення дії («Їхала, їхала, їхала...») з наступним запитанням: «Куди, навіщо?» та завершальною після нього тезою наратора: «Мов вигнаний дух, загублений у просторі, приречений блукати, тулятися, поневірятися, неспроможний зупинитись, пустити коріння» [1, с.7]. П'ять перших рядків на початку розділу є виявом провіщення зміни світу героїні, вони настроєво скорельовані на останні рядки епіграфа (з поезії П. Тичини), де в активній позиції парадигма «людське божевілля». Її зміст розгортається через опозицію «жах коліс» / «добрі колеса». Від другої її константи перекинуто місток до космосу рідного краю, з його ознаками лагідності й добра («...там завжди над нею було лагідне небо <...> земля і зело» [1, с.7]). Світ, який постає перед нею на шляху до Іншого – відразу заявлений як чужий, ворожий: «...дороги стелилися ворожі й німі, земля не належала їй» [1, с.7].

Мотив антагоністичності складових двосвіття Євпраксії в романі П. Загребельного художньо реалізується на багатьох рівнях тексту – сюжету, характеристик персонажів, голосів автора і його героїні, образно-символічному, часопросторовому. Простір у творі прозаїка не лише фізичний

– місце події, дії (горизонталь), він насамперед – тло й образ вираження авторської ідеї, художній аналог внутрішнього світу героїні, її переживань, її боротьби за збереження своєї ідентичності Батьківщині, своєї честі у світі чужини з його душевною «камінністю», з «камінністю землі», де «лихого більше, ніж доброго» [1, с.101], де панує «дух зла». На таке прочитання авторської інтерпретації простору скорельовують уже перші епізоди роману, де через зіставлення пейзажних, речових деталей опису шляху Євпраксії до Саксонії емоційно виражено переживання нею розлуки з рідним краєм, відчуття майбутнього як лиха, як жаху. З розвитком сюжету все це знайде своє посутнє відтворення.

Одним з ключових образів просторового виміру руху героїні є вищезгаданий образ коліс (у мандрівку Євпраксію відправлено у «висококолісному», «кутому сріблом» повозі, «запряженому шістьма волами» [1, с.8]; його рух відзначено через фіксацію географічних місць, лаконічних реалій ландшафту). Образ коліс – не стільки ознака руху, скільки психологічна міта теперішнього стану дівчини та її майбутнього. Через психологічні прикмети їх характеристики («безжальне обертання», «жорстокі колеса безжально, в тупій упертості відвозили її все далі й далі від Києва» [1, с.7]) автор виводить цей образ на мотив жаху, поглиблюючи цю їх співвіднесеність невротичними ознаками подієвого плану в епізодах психічної реакції героїні на вимушену розлуку з рідними («На Євпраксію нападав темний шал, вона билася в княжому повозі, шматувала на собі коштовний одяг, кричала на Журину, замірялася на неї маленькими кулачками, тоді заходила в безсилах риданнях» [1, с.7]) та психологічними домінантами метафорично зображеного природного довкілля («Мокрі ліси глузували з неї, перебігаючи поперед валки з місця на місце, вони затівали шалену крутняву, ніби велетенські колеса безнадії, і тоді Євпраксія не витримувала, веліла зупиняти повіз, стрибала на землю <...> хотіла кудись бігти сама, йти без нікого, лишитись наодинці зі світом, з вітрами й небесами. <...> У розпачі <...> падала в багнюку...» [1, с.8]). Такий вияв граничного – на межі божевілля – неусвідомленого героїнею стану відтінено додатковим змістом образу коліс – психологічним – відчуття безнадії, що буде актуалізовано з розвитком тексту чужини як «занепащеної землі».

У репрезентації опозиції свій/чужий світи, структурованій на антитезах воля/неволя, світло/темрява, особливого сенсу надано хронотопу двох доріг: «дороги дотеперішньої» у межах Київської Русі, що із часу дійсного, де були «земля і зело», «ласкаві чеберяйчики», переходить у минуле, з'являючись у спогадах, і «дороги теперішньої», у всі моменти життя Євпраксії «ворожої», «безнадійної», «безкінечної», «німої». Останнє вмотивовує морально-етичний висновок: «Всі дороги будуть німими, коли покинеш рідну землю» [1, с.8].

Образ «теперішньої дороги» є наскрізним у романі «Євпраксія», багатоплановим. Це загалом характерно для сюжетів творів П. Загребельного (згадаймо «Диво» чи «Юлія, або Запрошення до самовбивства»). Дорога як

топографічний вимір руху героїні, дорога реальна, і як життєвий шлях героїні, і як символ блукань, спогадів, пошуку своєї самості. Просторові межі її означені географічно – назвами країн і міст, окремими характеристичними реаліями з літописів, з історичних джерел. «Переміна» (так названо й один з перших розділів) просторових точок фіксується через сприйняття героїнею (Євпраксією) місць її першої довгої мандрівки з Київської Русі до Саксонії, її дорогами по території останньої з імператором та її втечі від його жорстокості.

Перша дорога Євпраксії від Києва до Саксонії – це слов'янський простір. У його параметрах – Київська Русь, Польща, Чехословаччина, що представлені лаконічними топографічними деталями міст, їхньої архітектури, пейзажів цієї частини європейського світу, вказівками на родинні зв'язки їх володарів з Київським князівством: Лучеськ, «де сидів князь Ярополк» [1, с.33]; передгір'я Карпат, де «Євпраксії навіть хотілося жити» [1, с.34]; Чеський ліс, Краків, де «на честь Євпраксії влаштовано було кількадечне учтування» із слов'янськими стравами [1, с.35]; Прага, де «все мовби нагадувало Київ <...>, як і в Кракові, як у Луцьку» [1, с.36]. Мікроситуації зустрічей з родичами, підкреслення близькості мов, пейзажів визначають тяжіння героїні до пізнання іншого світу, тому й «утікала <...>, утікала від спогадів, від дитинства, в суворість, в чужу мову <...>, на волю, на широкий світ. Далі, далі, далі!» [1, с.36]. Повтор у вираженні внутрішнього стану героїні подієвого означення («утікала») у сполученні з тричі вжитою просторовою вказівкою («Далі, далі, далі!») актуалізує ніби дещо притишений вираз «відчуття безнадії» й прагнення її звільнитись від жаху перед майбутнім. Пояснення такого стану заковано в розділі «Літопис. Забуте».

У розділі «Літопис. Забуте», відштовхуючись від «Літопису слов'ян» Гельмгольда, пресвітера з Бозова, П. Загребельний презентує Саксонію, куди Всеволод відправив «свою маленьку доньку», як світ, антитетичний світу слов'янства. Перелічивши племена, які жили на її території до появи германців, відзначивши низку її географічних прикмет – Одер, межиріччя Лаби й Одри*, Нордмарка, – акцентуючи на вченості Всеволода, П. Загребельний задається питанням: «...чи сягала вченість Всеволода бодай до простого знання того, що Нордмарку створено було для завоювання нових земель у слов'янських племен?» Однак автор наголошує, що «...й сама імперія Германська виростала на землях слов'янських» [1, с.44]. Характеристика слов'янства подається П. Загребельним теж за «Літописом слов'ян» германського хроніста, який, за його визначенням, через сто років після подій, описаних у його романі, змушений був визнати перевагу слов'ян, які жили на території Нордмарки, над їх завойовниками – саксонцями. У романі «Євпраксія» наведено з «Літопису слов'ян» ознаки зовнішності

* Одер, Одри – за правописом видання – Н.З.

(«Очі в них голубі, обличчя червонувате, а волосся довге» [1, с.44]), риси характеру («були людьми доброзичливими, правдолюбними», «відзначалися твердістю духу і поміркованістю» [1, с.45]), що, по суті, є визначенням типу слов'янина, «обдарованого добрими природними властивостями» [1, с.45]. Думка автора «Літопису слов'ян» про причини винищення слов'ян племенами, що творили германську імперію – «Винищені тільки тому, що їхня земля сподобалася зажерливим сусідам...» [1, с.45] – розгортається в романі П. Загребельного до моделі світу, чужого не лише Євпраксії, а й слов'янству зокрема. На такий висновок скорельовують і слова автора у фіналі розділу «Літопис. Забуте»: «Нордмарка, якою мав тепер володіти маркграф Генріх, муж Євпраксії, названої Пракседою, спрямована була в саме серце слов'янських земель» [1, с.45].

У художньому структуруванні моделі чужого світу в наступному (після «Літопис. Забуте») підрозділі концептуально навантаженою є ситуація винищення маркграфом і його кнехтами селища лютичів. Останнє просторово окреслено лаконічно: «розкидане понад довгастим озерцем» [1, с. 48]; «Озеро було джерельне. Навіть улітку вода, як лід» [1, с.49]. Увага автора зосереджена на описі вакханалії, яку вчинили маркграф Генріх і кнехти. Головні його детермінанти – образи вогню, диму, крові, крику, сліз, смерті – антитетичні до чистоти джерельної води озера. Але й образ озера набуває трагічних ознак: «вузьке озеро коло селища теж, здавалося, горить, повниться кривавими блисками смерті» [1, с.48]. Образ червоних озер, пейзажні деталі («тьмаво», «тьмавість», «розхлюстане багновище»), як й орнітологічні прикмети простору Саксонії в попередньому розділі («Сірі, як сум, птахи», «сумовиті птахи», «замки, як сірі сови» [1, с.36–37]), поглиблюють трагізм картини неслов'янського мікрокосму, психологічною ознакою якого постає образ «суму» як почуттєва риса світу людини і природи. Подібні емоційні образи динамізують розвиток мотиву жаху. Масштаб його географічних обрисів – міста Германії та Італії (Кведлінбург, Каносса, Рим, Кельн та ін.) як природні і соціокультурні сфери чужого світу. У цій системі зображення чужинності й образи соборів, замків, веж як уособлення чужого Дому. Такий їхній зміст виразно прочитується в образі каплиці Виперта в Кведлінбурзі, атрибутами простору якої є образи негативної конотації – «похмурість підземелля, камінь», «похмура несамоовитість» світильників, що домінують у розвитку мотиву жорстокості чужини. Наскрізним у хронотопічній картині цього світу є образ каменю.

Уперше образ каменю в романі «Євпраксія» використано автором в описі дороги, якою прямує повіз Євпраксії землями Саксонії. У єдності зі звуковими образами він є характеристичною ознакою і землі, і забудови міст, і душ їхніх мешканців: «Камінь – сірий, безнадійний, жорстокий, і в тому камені живуть, мов дикуни чи розбійники, графи, барони, рицарі, живе їхній імператор» [1, с. 37]. Персоніфікований, психологізований образ каменю наділено характеристичною функцією – означення пізнаваного героїнею світу і її вражень від його пізнання («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. 37]). Це відчуття «камінності» визначальне і в описі простору Германії як природна і побутова деталь. У просторі Євпраксії в межах цієї країни, коли вже «стала жоною імператора» [1, с. 114], образ каменю – і символ чужини, і концепт увиразнення чистоти й світлості героїні в ролі антитетичних душевному бруду, жорстокості Генріха IV: він «ненавидів усе, що не з каменю, а вона дивилася на той сірий камінь (*йдеться про собор, збудований з каменю, –Н.З.*), і здавалося, ніби лежить він там спервовіку, як і вся земля, що не знає молодості, весняного вітру, незайманості, дикого захвату волі» [1, с.111].

Образи каменю, камінності в характеристиці імператора Генріха IV і його світу в романі «Євпраксія» – це й ознаки його невротичних симптомів: агресивності у ставленні до Євпраксії, його бажань руйнувати світ і людство. Його простір «темний». Собор, у межах якого він чинить оргію, «холодний і слизький» [1, с.130]. Для Генріха IV це – звичайний світ, рідний. Для Євпраксії, для якої ідеал життя – це «Добрі душі дерев, трав, вічна таємниця зеленого листя, спалахи квітів, пронизлива жадоба буття в кожному запахові, в кожній барві» [1, с.129]. Світ Генріха IV, де «сухий запах каменю й безнадійність чорноти», – для Євпраксії «гірше смерті» [1, с.129]. Євпраксія з її молодістю, генетично закладеними в ній волелюбством і душевною красою несумісна з ним, що неодноразово підкреслюється через систему антитез, які розгортають мотив опозиції свій/чужий від парадигми несумісності світів Євпраксії – Генріха до масштабу протилежності Київської Русі, що в романі П. Загребельного постає, як правило, у світлих барвах природи, Саксонії.

На грані драматизму і гротеску розгорнуто в романі «Євпраксія» ситуації оргії у просторі собору. У їх зображенні переважають чорний і червоний кольори («темний простір», «чорні постаті», «чорне і червоне» в «накритті присутніх», «Слова падали, мов чорні кам'яні кулі» (слова «молитви чи заляття») [1, с.130]). У зіставленні їх з мікрообразом «несамовито білого світла людської наготи» [1, с.131] на тлі подієвої картини содому безчинств асоціативно постає образ потойбіччя як пекла. Кольори білий, світлий втрачають своє традиційне значення – символів чистоти, істинності, божественності, антитези пільмі, – набуваючи функції прикмет смерті («мертві вогники свічок червилися, мов лісові гнилячки» [1, с.130].

В епіцентр дискурсу жаху, смерті в ситуації оргії автор вводить образ тіні в його архетипічному юнгівському значенні – темного начала особистості та християнському – як джерела зла. Образи тіні, чорний колір в інтер'єрі собору психологічно навантажені, вони є домінантами в художньому вираженні емоційно-психологічного стану Євпраксії («чорні тіні, теж загорнуті <...> в чорне»; «безнадійність чорноти»; «жахливо чорні свічі» [1, с.129]), відчуття нею себе у світі небуття. Органічним у цьому контексті постає через візійне сприйняття Євпраксії образ «проповідника» – «чи то чоловіка, чи то витесаної з каменю чорної подобизни», з «його чорним клинцем», над яким, за уявою героїні, – «стирчали маленькі червоні ріжки»,

«Диявол!» [1, с. 130]. Оця похмурість, містичність, більше того, демонічність низки епізодів у цьому підрозділі («Божевілля»), як і в інших, зокрема з прикметними назвами («Криваве весілля», «Горе», «Жах»), оприявнює орієнтацію П. Загребельного на мистецтво готики. Він, дійсно, використовує поетикальні особливості готики як на мотивному, так і сюжетному та образно-метафоричному рівнях. Згадана вище співвіднесеність образів «проповідника» і пекла в картині масового божевілля сексуального безчинства в просторі собору («...голі тіла, безліч тіл, ніби підвелися всі мертві світу і прийшли на страшний суд» [1, с.131]) з розвитком тексту епізоду репрезентує мотив сатанізму.

Інтер'єр собору далекий від традиційного: відсутні будь-які деталі настінного, речового убранства. Його прикмети зі сфери потойбіччя – «голі тіла», «розшалілі чоловіки» (поведінка яких нагадує чортів), «мертві». Якщо й згадано щось із предметів іншого світу, то з наголошенням емоційного стану несамоовитості, як, наприклад, «торжествуючий» «стукіт дерев'янки об кам'яну підлогу», дерев'янки барона Заубуша, який «з червоною машкарою на очах, зовсім нагий, розсуваючи всіх, ішов урочисто на ту розкладену безпомічно жінку» [1, с.132]. Цей експресивний образ завершує картину зловісності собору. Але не зникає містерія жаху. Жахлива остання його деталь («на ту розкладену безпомічно жінку») повертає до картини наруги над жінкою й образу «дикого зойку», що передують наведеній характеристиці «дерев'янки», – «жіночий зойк безсило борсався під склепінням собору...» [1, с.132]. У сукупності вони актуалізують зміну позиції Євпраксії: її сили як імператриці на безсилля, виокреслюючи концепцію жінки-жертви. Останнє акцентоване фінальною кульмінаційною фразою в епізоді ходи Заубуша: «...і тут Євпраксія впізнала в ній (у *тій жінці* – Н.З.) свою Журину і впала в непам'ять...» [1, с.132].

Безперечно, ситуації оргії в просторі собору виражені надзвичайно лаконічно, у його межах реакції героїні на почуте і побачене – найдраматичніші в романі П. Загребельного, зразок психоаналітичної реалізації внутрішнього стану героїні. У часи, коли писався роман «Євпраксія», у радянському літературознавстві й мови не могло бути про психоаналітичний метод репрезентації автором внутрішнього світу героя в художньому творі, його «несвідомих» психічних процесів. Але як же тоді тлумачити репрезентацію афективності жаху героїні у сцені шалу оргії? Остання – це метафорично-символічне віддзеркалення активності несвідомого, що виявляє себе в обставинах дикої пристрасті та ще й у просторі собору, образ якого традиційно пов'язується зі святістю. Жах героїні – інстинктивний вияв нею усвідомлення несумісності гріха і святості, що оприявнюється через втрату Євпраксією свідомості.

Психологізація зображення дій імператора, його оточення, Заубуша в романі «Євпраксія» не лише увиразнює зображення їхньої жорстокості й цинізму, а й поглиблює пафос визначення зумовленості цих рис – їхньою нездатністю до повноцінного життя, а то й – імпотентністю (як у випадку з

особою імператора). Ці причини тяжіння героїв-володарів в історичних романах П. Загребельного (зокрема, «Первоміст», «Я, Богдан») до фізичного (і не лише фізичного) насильства назвала Ніла Зборовська у статті «Влада і свобода в романах Павла Загребельного». Відштовхуючись від тези німецького філософа і психолога Е. Фромма про аналогічну зумовленість «людського садизму», що у свою чергу скорельовує на посилення «тотальної влади над людьми» [6, с.6], вона наголошує, що у жертви в таких умовах формується «така психоаналітична установка, як мужність до життя» [6, с.7], тобто здатність «діяти і боротися» [6, с.7]. Ці засади знаходять свою презентацію, на думку Ніли Зборовської, в романах П. Загребельного «Первоміст» і «Я, Богдан», які розглядаються в її статті. Аналогічна мотивація протистояння Євпраксії, героїні однойменного роману, «тотальній владі» приниження з боку володарів чужого їй світу. При цьому в інтерпретації поетапного вияву її потягу до життя чи не найбільш активізовано функціональність просторових кодів германського, чужого Євпраксії континууму.

У відтворенні світу Саксонії – Германії – Римської імперії задіяно передусім антитезу природа і місто: вільна природа, частково таким представлено і місто, хоч і не позбавлене в цьому випадку ознаки «закам'янілості». Перша постає у світлих тонах: екзотичні пейзажі Італії: велетенські гори, сповнені сонця, «безмежності неба», квітів і тварин, «чисті джерела в їх підніжжі»; «прозорі води озера Бенако» тощо. Простір міста – здебільшого в похмурих тонах, це – простір «іншого» соціуму.

Простір героїні (Євпраксії) дано у фокусі її почуттєвої реакції на побачене: 1) як вияв її відчуття свого внутрішнього злиття з «тисячобарвним», як означено автором, світом природи, сприйняття його як волі, «полегшості» для своєї «зболеної душі» («сп'яніла від рослин, від листя, від кошлатості кущів» [1, с.98]); 2) протилежного йому – світу міста як місця ув'язнення, домінантним у характеристиці якого і є образ каменю. Це і Кведлінбург з його «вузькими, плутаними вуличками» [1, с.98], і Верона, природа якої вже на в'їзді на її територію вражає своєю відмінністю від соковитості світла, зелені гір і передгір'я: «Земля тут була суха, пропечена сонцем, спалена й злиняла, щось ніби мертве було навіть у зелені дерев, позбавлених соковитості...» [1, с.160]. Цей опис підступів до міста відкриває картину сірості й мертвотності світу, до якого потрапила Євпраксія. Художній простір Верони представлений локусами собору, палацу, замку, вежі.

В одній зі своїх статей, що увійшли до книги «Думки нарозхрист», П. Загребельний відзначав: «...замок, навіть невеличкий, – це мовби окремий, замкнений сам у собі не тільки архітектурно, а й, сказати б, філософськи, це якась гегелівська «річ у собі», кінець і початок, обмеженість і безмежжя, майже вічність» [5, с.118–119]. Семантично у системі цього визначення образи і палацу, і замку.

Зовнішній вигляд палацу імператора, місцевості навколо нього на

протизагу розмашттю складових горизонталі міста, передусім його пейзажів, ледь окреслено («голі, понурі стіни замку» [1, с.188]; «між понурими стінами замку рубали голови непокірливим...» [1, с.189]). Аналогічні прикмети й інтер'єру приміщень палацу, пов'язаних з особою імператора (тронного залу в імператорських покоях – «великий», «тьмяно освітлений свічками по кутках» [1, с.181], «імператорська ложниця», ложе «з тканим золотим покриттям» [1, с.189]). Але й лаконічно згадані деталі емоційно та концептуально навантажені. Це стосується й образу вежі як однієї з вертикалей палацу Генріха IV у Вероні. У параметрах фізичного простору палацу образ вежі – «знак могуття» імператора, символ його влади («суворі вежі стерегли імператорський палац» [1, с.161]); це і простір оборони, і в'язниця («імператори завжди оберігають в'язниці дбайливіше за людей»). У світі Євпраксії вежа – ув'язнення, символічна складова опозиції воля – неволя. Зображуючи свою героїню в просторі вежі, автор розгортає мотив зародження її «мужності життя». Образ вежі структурується в романі «Євпраксія» як співвіднесеність низ/верх, які розмежовані переходом: «Перехід з'єднував дві вежі: меншу, нижчу <...>, і вищу, широку, темну» [1, с.186]. В описі верхньої вежі (де «замкнув» імператор Євпраксію) на початку розділу з промовистою назвою «Вежа п'яного кентавра» концептуальним кодом інтер'єру є образ фігурки «карбованого зі старої бронзи кентавра», «бронзової химери» [1, с.186] над входом до вежі. У ньому збережено риси давньогрецької міфологічної істоти, але додано до них і нові деталі: «кентавр з руками та ще й п'яний». З розвитком сюжету розкривається неоднозначність символічного змісту образу цієї «химери». Він за своїм іронічним підтекстом антитетичний до «похмурості», «камінності» замкнутого буття Євпраксії «в похмурій чотирикутній вежі, складеній з сірого дикого каменю...». Він – і символ свавілля імператора, його божевільного шаленства, що увиразнено й порівнянням кентавра з імператором («мочив свою коротку, як у імператора, борідку в чаші з вином» [1, с.186]), і своєрідне нагадування, що і там – за дверима – слід прагнути до життя. А в контексті психологічних маркерів простору вежі – і як символ межі, кордону між двома світами: низ/верх, воля/неволя.

Низ – це палац і «закуток палацового двору», інтерпретований автором як відносна воля для Євпраксії (де певний час вона відчувала себе вільною) і як місце побутування імператора. В об'єктивно-просторовій композиції останнього – покої імператора і «палацові двори», де після відлучення від світу Євпраксії імператором влаштовуються урочистості, «площадні грища і карнавали», щоб «дратувати» чи «лякати» імператрицю, де залишився вирубаний Генріхом IV в екстазі божевілля «трояндовий сад», «одурілі кнехти». Верх – помешкання Євпраксії в одній з двох «чотирикутних веж», «просторе, високе, аж до верха вежі <...> помешкання» [1, с.191], але це світ «порожнечі», який у своїх межах «звужений до краю» [1, с.188], «до нікчемних меж» [1, с.190], у якому все «нагадує про неволю» [1, с.191]. Психологічний стан героїні у цьому звуженому просторі розгорнутий як

своєрідний мікрокосм душі, ідентичний змодельованому автором фізичному простору. У ньому виокреслюється відчуття героїнею кінцесвіття, смерті («Вмерло все. І вона вмерла для всього» [1, с.187]). Міти чужого Євпраксії соціуму (обмова імператором, ув'язнення, приставлена охорона) в романі П. Загребельного вмотивовують її тимчасовий фізичний і психологічний злами, вираз яких означений градаційно («лихоманка», «нестерпний біль душі», «забуття», втрата ліку часу, «байдужість», «відчуття при звичаєності до цієї вежі, до ув'язнення, до тісних меж свого світу, не рвалася на волю, сприймала все як даність» [1, с.187]). І як заперечення такого спаду енергії – актуалізація мотиву «мужності до життя», в епіцентрі розвитку якого – зіставлення природи й внутрішнього простору вежі.

Фіксація байдужості героїні (подумково, нею самою) – «зовсім недавно жадала волі тільки для себе, тільки собі, не задумуючись, чи є така воля на світі» [1, с.187] – змінюється словами не смирення, а роздуму: «...не рвалася на волю, сприймала все як даність. Коли ж могла звикнути? Як це могло статися?» [1, с.187]. Після нього П. Загребельний переносить акцент на внутрішній конфлікт, у розвитку якого активізовано антитезу замкнутий світ вежі і світ вітру та птаства. У його контексті й окреслюється життєве кредо Євпраксії: «Життя – це тільки свобода!» [1, с.190]. Воно зумовлене її вмінням «побачити велич і красу світу» [1, с.190], яких і шукала в природі: «З своєї безмежної висоти вперто розгадувала мову трави і повертала собі втрачену безпосередність життя» [1, с.189]. У цьому ракурсі змінюється й перше її сприйняття чотирикутної вежі. Їй повернуто її архетипічний зміст – чотири сторони світу, символ його безмежності, що відтінено й наведенням згадки героїні про чеберяйчиків, про «дерева, сади, час <...>, найбільші пущі» рідної землі [1, с.193]. У красі і величі природи утверджується прагнення героїні: «Жити» Вона хотіла жити! Повинна була жити!» [1, с.195]. У розкритті цієї ідеї вагомими концептами постають образи «Соколиної» («верхньої») вежі, сокольника й передусім сокола.

Перша характеристика сокола побудована на антитезі «могутній дух волі» / хижацтво («хижому посвисті пташиних крил»). Ознака її першої складової – простір «піднебесся», «безмежжя» [1, с.204], другої – «жорстокість», що проявляється в нападах соколів на перелітне птаство («на гусей, на журавлів, на лебедів» [1, с.205]). «Соколине життя», розгорнуте через сприйняття Євпраксії, переноситься автором у морально-суспільну площину: її гнів на сокольника, який вчить хижацтву соколів, змінюється усвідомленням того, що у світі, до якого вона потрапила, «за волю доводиться завжди платити. Іноді й чиєюсь смертю. Для сокола захват волі, а для лебедя – смерть <...>. Отримуючи волю для себе, неминуче відбираєш її в когось...» [1, с.205]. Проте саме «всемогутній дух соколиної свободи» [1, с.206] пробуджує в Євпраксії надію на порятунок, зумовлює її остаточний вибір: «...у небо, у небо, тільки в небо!» [1, с.207]. У цьому контексті образ землі амбівалентний: з одного боку – антитетичний образі неба як символу «нестримного духу волі» («тверда земля суворої безжальності» [1, с.207]), – а

з другого, у ситуаціях руху Євпраксії до її ув'язнення у вежі від світу імператора, де «люди не мали нічого святого в душах», як і сам імператор, до сподіваного «безмежного простору» природи – ідентичний йому. Саме таким постає образ «Велетенських гір» (Альп) по дорозі до Італії. Цей «світ гір» піднесений до сакрального виміру всесвіту як «царства гір», «колиски великих рік, хмар і неба», «височенних гір, покритих снігом, скупаних у сліпучості сонця» [1, с.159].

З розвитком мотиву внутрішньої свободи героїні активізується й концепт вільного простору. Розширюючи систему образів характеристики останнього – від образу птаха (сокола) до образів стихій, автор вводить образи Дому («За гори, поза небеса, додому!» [1, с.209]) та чеберяйчиків як уособлення Батьківщини. Візійний образ чеберяйчиків, що постає у спогадах-роздумах героїні, – втілення лагідності і доброти, мови рідної, «забутої-презабутої» [1, с.146], світла («ніби мав на собі сонячний промінь» [1, с.146]; «золоті очі», «був як гори, як ліси – всюдисущий, добрий, турботливий» [1, с.147]). Та найважливіша властивість цього образу – нагадування про рідний Дім, «про Київ, про рідну землю і небо над нею рідне» [1, с.236]. Саме це означення чеберяйчиків завершується авторським ідейно-емоційним дискурсом вираження святості почуття до Батьківщини, що змістовно скорельований на гімн їй: «Земле рідна! Лежиш ти без меж, незмірима і незглибима, як цілий світ, багата і прекрасна, добра і єдина. Поля і сонце, ліси і ріки, люди і города, звір і бджола, ум і чесність, щастя і спокій – може, усе те є ще десь, може, його більше або менше, може, пишніше, та ніде не може бути, як удома, бо там – неповторно-рідне...» [1, с.236].

Це відчуття Батьківщини зумовлює вибір героїні – волю й власну гідність. Маркери ситуації першого кроку героїні в цьому напрямі в ситуації виходу із замку у Вероні (з вежі) підкреслюють саме її гідність («імператорську гідність Адельгейми»). Урочистість пафосу зображення зовнішнього плану (подієві ситуації, портретні деталі), поєднані із виокресленням звичайної людської риси – радощів, розкривають діалектику її душі: «Людський сміх! Сміх вільних людей. І вона серед них. Вільна, як сокіл. Назавжди!» [1, с.217]. У зображенні дороги героїні до цього щастя, волі, долання перешкод на шляху до неї вагомою, психологічно навантаженою постає просторова модель світу.

Презентуючи художньо модус співвіднесення воля/гідність жінки, хай і імператриці, П. Загребельний наділяє особливою функцією просторові параметри її буття, визначеного ідеєю «За все треба платити...», що стає, за авторським визначенням, «ніби втіленням держави і тодішнього світу» з його поділом на «вищих» і «нижчих» [1, с.225]. Їх (держави і світу) мікросвітом постають детально описані в романі «Євпраксія» замок в Каноссі та каноський палац папи. Перший репрезентовано в розгорнутому авторському описі, де в активній позиції архітектурні прикмети інтер'єру поєднано із образами соціального плану. Його характеристика амбівалентна. З одного боку, вказівка місця розташування – «на високій горі», деталі вишуканості й

доцільності краси архітектурних витворів в інтер'єрі палацу («різнобарвні мармури стін, арок, портиків і колон, мозаїки підлог і плафонів, різьблений камінь, легкий, летючий <...> обстава з дерева темного, світлого, у різьблених квітах, травах, звірах...» [1, с.224]). З іншого, приміщення, за визначенням автора, «найхімернішого призначення»: «таємничі підземелля, де були кам'яні мішки, бездонні колодязі, жахливі в'язниці, місця тортур, знущань, таємних страт» [1, с.225]. У їх характеристиці активізовано емоційно навантажені ознаки трагічного, жорстокості світу (та ще й згадка «в'язниці») скорельовують на образ вежі п'яного кентавра. Від переліку названих вище «жахливих» прикмет замку, у структурі яких означуване й означене зорієнтовують на мотив смерті, поглиблюється антитетичність світу. Спершу через протилежність їх представників – імператриці Євпраксії, «руського» походження, і графині Матільди Тосканської – як на рівні лаконічних портретних характеристик («висока білява слов'янка, бліда, з величезними сірими очима, погляду яких ніхто не витримував, і маленька чорнява графиня, з якимись темними пасмугами на обличчі – чи то сліди давніх пристрастей <...>, чи відблиски сатанинського вогню...» [1, с.223]), так і на рівні моральних імперативів (першалюбить «дивитись на квіти й трави» [1, с.227], вірить у міфічних чеберяйчиків, носіїв світла і доброти, друга – «жорстока власниця», яка прагне «володіти на цьому світі всіма» [1, с.226]).

І в інтер'єрі, і в екстер'єрі замку в Каноссі, палацу папи ті ж образи каменю (мармуру), заліза (що й у веронських імператорських забудовах) як стереотипні коди лейтмотивного образу в'язниці. За першосприйняттям Євпраксії, перебування в них – «почесне ув'язнення» [1, с.231], але метафоричний образ («Залізна впорядкованість каносського життя мертвим стиском здавлювала душу» [1, с.230]), зміст якого розгалужується в характеристиці Матільди «як жорстокої власниці» та папи з його «невситимістю і жадобою влади» [1, с.266], описі їхніх дій, у мовленнєвих партіях, логічно вмотивовує протилежний їй баченню їхній світ («Жорстокий світ і немає з нього виходу» [1, с.231]; «Мертві слова, мертві люди» [1, с.248]).

У просторі Каносси, замку, шляху до П'яченци в Італії, безпосередньо П'яченци, церкви Сан-Антоніо, де проходив собор, активізується розвиток мотиву «За все треба платити», акцентується його соціально-етичний вимір: «Мова може йти лише про характер і розмір плати» [1, с.224]. Їхня сутність для Євпраксії як суб'єкта подій, зображених у романі П. Загребельного, розкривається не лише в ситуаціях її спілкування з тими, хто жадав її «поганьбленості» в ім'я задоволення своєї «жадоби володарювати», а й через ключові концепти простору героїні – замку, дороги, природи. У їх контексті нового змісту набуває й образ «жаху коліс», до якого автор повертається в художній репрезентації останнього етапу шляху Євпраксії в чужому світі. На тлі розгорнутих його характеристик еволюціонує образ «жаху коліс» – від семантики символу «невпинного, безжального, впертого обертання», що

віддаляє від рідної домівки в Києві, «від дитинного світу», – і теперішнього її руху. Змінився, зауважений у візіях героїні, не лише масштаб «жаху» (він набрав «велетенських розмірів»), а і його онтологічний сенс: на початку роману образ «жаху коліс» – втілення відчуття невідомості, прощання з дитинством, з рідними, а в новому часі, через десять років, образ жаху коліс – це уже колесо світу, фортуни, життя. Їх екзистенційні, метафорико-символічні характеристики («потворне», «страхотливий вияв неминучості долі», «сумне коло життя», «безжальний рух колеса життя», «багатостраждального життя», «колесо дволикої сліпої богині» [1, с.240]) поглиблюють драматизм вираження становища героїні, означеного як «Нескінченні випробування, загрози, кари, зло, несправедливість» [1, с. 240]. Активізується функція антитези в художньому відтворенні еволюції світосприйняття героїні: від відчуття своєї неможливості «звільнитися, випрочатися, вирватися» до усвідомлення нею необхідності «битися самій, своїми власними силами» [1, с. 240] за своє визволення.

Дізнавшись про «характер і розмір плати» за волю: «особисто оскаржити» на соборі «в Констанці негідну поведінку Генріха IV», імператора, її чоловіка, і прийняти «зганьблення та погноблення» себе тими, хто прагне володіти світом, зрозумівши, що її оточують ті, кому немає діла «до її чистоти, до її душі, болю і страждань її», що вона – «...лиш жертва! Жертва Генріхова, жертва абата Бодо, жертва Матільдіна, жертва Урбана» [1, с.251], Євпраксія робить остаточний вибір: «боротися, змагатися» за «правду» [1, с.246]. Її внутрішній стан у час очікування собору, де вона й має зазнати приниження від «найвищих творців ганьби людської», художньо реалізовано через антитезу просторових дискурсів. З одного боку, безмежність природи, сповненої світлих кольорів, голосів весни по дорозі до П'яченци («Безмежний простір, безкінечні небеса, виспів птаства, дзюркіт струмків, пречиста весняна зелень, перші квіти, мов золоті очі забутих чеберяйчиків, коні ступають весело, бадьоро...») як утвердження надії на звільнення, на життя. А з іншого – образ річки По, що «сунулася жовтою глиною, каламуттю, сміттям, брудом», «страхотливий потік» [1, с.256], «жахлива ріка» [1, с.257], що скорельовані на образ «волі з покаліченою, понівеченою душею», що зумовлює нещирість, підступність, лестоці й запобігливість [1, с.257–258]. У характеристиці цього світу концептуальним є зіставлення образів «зеленого поля перед П'яченцею» і «величезного наметового містечка» для споглядачів єпитимії Євпраксії. Пейзажні деталі в характеристиці цього світу, що неодноразово повторюються (як, наприклад, образ каламуті – «в розклекотаній каламуті», «брудна каламуть у річці», «жахлива каламуть»), кольорова гама опису прелатів («чорне, бузкове, криваво-червоне») виокреслюють світ абсурду, означений як «тваринний світ бруду» [1, с.256–259], у якому «Весняне голубе небо <...> потопало в брудній каламуті свавільної По, гинуло в ній назавжди, мовчки, безнадійно. Що краса, коли вона безсила!» [1, с.259]. Теза про безсилля краси заперечується у відтворенні внутрішньої сили героїні: «У ній повно сил,

молодості, жадоби щастя й краси!» Вона не зреклася «краси й життя!» [1, с. 260]. І перемогла у своєму прагненні волі, у прагненні відстояти свою гідність, віддалитися від «світу нещастя, чвар і злоби <...>. І хоч не надіялась уже вернутися, усе ж поверталася додому, до рідної землі...» [1, с.268]. Сила Євпраксії виплекана рідною землею, в образі якої акцентовано пафосно і психологічно навантажені пейзажні концепти: «Земле рідна! Лежиш ти без меж, незмірима і незглибима, як цілий світ, багата, прекрасна, добра і єдина. Поле і сонце, ліси й ріки, люди й городи, звір і бджола, ум і чесність, щастя і спокій» [1, с. 236].

Отже, художній простір у романі П. Загребельного «Євпраксія» – не лише географічна, ландшафтна, урбаністична територія буття героїні. У його вимірі розгорнуто важливі морально-етичні, етнічні, філософські проблеми. Його ключовими концептами є образи дороги, природи, замку, вежі. У їх просторі специфічно реалізовано опозиції воля – неволя, свій – чужий, природа – місто, індивідуальність світосприйняття героїні.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Євпраксія // Загребельний П. Твори: У 6 т.– К.: Дніпро, 1980. – Т.4. – С. 7–269.
2. Загребельний П. Втішання історією: Післяслово до роману «Роксолана» // Загребельний П. Неложними устами. – К.: Радян. письменник, 1981. – С. 459–466.
3. Загребельний П. Я обираю великі душі, які сяють тисячоліття. Розмову з письменником вела Л. Голова // Вітчизна. – 2004. – № 7–8. – С. 99–101.
4. Загребельний П. Спроба автокоментаря // Загребельний П. Неложними устами. – К.: Радян. письменник, 1981. – С. 438–455.
5. Загребельний П. Роксоланство // Загребельний П. Думки нарозхрист. 1974 – 2003: Друге вид., доповн. – К.: Університ. вид-во «Пульсари», 2008. – С. 20 – 29.
6. Зборовська Ніла. Влада і свобода в романі Павла Загребельного / Ніла Зборовська // Слово і Час. – 2011. – № 10. – С. 2–23.
7. Кропивко І. Романи П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій» у постмодерністській перспективі / Ірина Кропивко // Таїни художнього тексту: Зб. наук. праць. – Вип. 17. – Дніпропетровськ: Ліра, 2014. – С. 40–49.
8. Слабошпицький М. Діалог з передмовою та післямовою через двадцять років // Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком. – К.: Ярославів Вал, 2014. – С. 48–103.
9. Словник української мови / За ред. акад. І.К. Білодіда (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1979. – Т.10. – 658 с.
10. Фащенко В. Павло Загребельний. Літ. Портрет / Василь Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.

Annotation

The article deals with the problem of the functions of space coordinates in the artistic expression of the main heroine's fate in the novel "Evpraksiya" by Pavlo Zagrebelny. The peculiarities of the realization of the main antagonisms (like "several/other", "nature/city") and their functions in the connection with the opposition "freedom/captivity" are analyzed. The problem of the conceptuality of space factors in the expression of the heroine's world-reception individuality, her inner world (sky, falcon, stone, castle, tower and others) is investigated. The particularities of the psychological and emotional meaning of space characteristics of the heroine's existence were also in the focus of the author's attention.

Key words: space, space coordinates, dichotomy, concept, plot, landscape, symbol, archetype, opposition.

УДК 821.161.2-3.09

К. О. Корнілова (м. Дніпропетровськ)

КОНЦЕПЦІЯ СОЦІУМУ В ПРОЗІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО КІНЦЯ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

У статті простежується динаміка художнього зображення сучасності: реалій деструктивних явищ дійсності («Південний комфорт», «Юлія, або Запрошення до самовбивства»), сатиричних, гротескових картин («Гола душа», «Брухт») та образів соціального універсуму («Стовпотворіння»). Висуваючи концепцію «прямосуддя», П. Загребельний звертається до поетики пародії, карикатури, створюючи образ «життя навиворіт».

Ключові слова: соціум, карикатура, пародія, образ, гротеск, сатира.

В статье исследуется динамика художественного изображения современности: реалий деструктивных явлений действительности («Южный комфорт», «Юлия, или Приглашение на самоубийство»), сатирических, гротесковых картин («Голая душа», «Брухт») и образов социального универсума («Столпотворение»). Выдвигая концепцию «прямосудия», П. Загребельный использует элементы пародии, карикатуры, создавая образ «жизни навыворот».

Ключевые слова: социум, карикатура, пародия, образ, гротеск, сатира.

До художнього осмислення катастрофізму соціуму (соціалістичного й перебудовного) і людини в ньому П. Загребельний йшов поступово. У літературі соцреалізму з її орієнтацією на ортодоксальні принципи

класовості, партійності проблеми суспільних кризових ситуацій радянської дійсності були загально означеними, її автори обмежувалися констатацією окремих вад і прорахунків владних структур.

П. Загребельний у доповіді на пленумі Спілки письменників України (1978) з дев'яти названих ним недоліків тогочасної української літератури особливо акцентував «дрібнотем'я, нездатність помітити визначальні конфлікти», зведення літератури «до ординарного репортажу, до несуттєвостей і випадковостей, до сигналізації про дрібні недоліки в господарюванні» [4, с.382–383]. Як зазначає Н.І. Заверталюк, лише в деяких творах 60-70-х років ХХ століття, які вирізнялися в системі соцреалістичних догм, об'єктом художніх розмислів були тривожні ситуації як знаки деформації духовності людини й моральної кризи суспільства [2, с.167]. До таких творів належали «Собор» О. Гончара, «Орлова балка» М. Руденка, «Вовкулака» В. Дрозда, новели В. Шевчука. На думку дослідниці, у цих творах знайшли художнє втілення мотиви, що були озвучені Є. Сверстюком у його інтерпретації роману «Собор»: «Куди ж іде життя?» і «Чи людина щось значить у цьому потоці життя?» [2, с.167]. Саме він перший, орієнтуючи текст роману на дійсність, назвав ключове слово-ознаку світу, що сам себе руйнував, – «прірва», розгорнувши його зміст у метафорі «сліпий корабель», що «несеться назустріч ночі» [6, с.35].

Павло Загребельний у художньому пізнанні сучасності йшов від зображення реалій окремих деструктивних явищ до створення сатиричних, гротескових картин і образів соціального універсуму. Образ останнього як агонізуючого радянського світу й того, що зародився після його розвалу на руїнах, художньо змодельовано в романах «Південний комфорт» і «Брухт», повісті «Гола душа», у «Стовпо-творінні», трактованому автором в останньому як «дерев'яна книжечка про кумедну державу».

Моделюючи у вищеназваних творах картину світу, письменник як головні об'єкти катастрофізму суспільства та індивідуума в ньому висуває два образи: чоловічий (номенклатурний, керівний) світ і жінки, яка прагне зайняти в ньому своє місце [2, с.167]. Перші симптоми кризового стану чоловічого світу накреслені письменником у романі «День для прийдешнього» (1967). У «Південному комфорті» (1984), порівняно з вищезазначеним твором, викривальний пафос посилюється, укрупнюються об'єкти викриття. Як зауважує Н.І. Заверталюк, розвінчуючи сучасність, П. Загребельний ішов від сміху «Левиного серця», що за словами Є. Гуцала, постає «шкалою справжніх і фальшивих цінностей», дзеркалом, що віддзеркалює «душі в плямах» і є «найголовнішим» володарем, що «править-господарить, карає й милує» [1], від його бурлескності до сатири в «Південному комфорті», а далі в повісті «Гола душа». В останній він створює гротескний саркастичний образ партійної номенклатури кількох радянських епох – Хрущова, Брежньєва, Горбачова. Її представники названі «живими трупами», імпотентами [2, с.169]. Такими вони є і в державобудівництві, і в інтимних стосунках, «бо вся їх сила витрачається на те, щоб здобути владу»,

– стверджує героїня й підсумовує: «А влада – це ніби справжній оргазм» [3, с.100]. У характеристиці героїв виокреслено три гротескні означення, винесені на початок твору: «Оргазм. Сарказм. Маразм» [3, с.77], що градаційно повторюються. Систематичне залучення насамперед означень «сарказм» і «маразм» до поцінування реалій дійсності (наприклад, укрупнення сіл і колгоспів, вибори-призначення, боротьба з «буржуазним націоналізмом», Чорнобиль, «перестройка» тощо) та «номенклатурних чоловіків» «керівного ядра» різних рівнів – від голови колгоспу, секретаря сільського райкому до ідеологів і Першого з найвищої партійної інстанції – виокремлює сатиричний образ диктаторської агресивної влади. Наділяючи кожного з її представників устами героїні, згвалтованої й приниженої ними жінки, індивідуальними якостями, П. Загребельний підводить до спільного знаменника, у якому – примітивізм, нахабство, цинізм і владолюбство, що доведені до маразму. І чи не найбільший сарказм у тому, що вони й під час перебудови не зазнали краху, як і їх «підскакувачі»: «Щоб уціліти, зберегтися самим», вони пожертвували жінкою, яку самі свого часу ввели до свого кола.

У романі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельний висуває аналогічну проблему – жінка і соціум, розгортаючи думку, що розвиток суспільства визначається його ставленням до жінок, які «завжди стають першими жертвами. Коли нещасна жінка, тоді нещасна і держава, нещасний цілий світ...» [5, с.334]. Уже в назві твору «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельний вивів образ жінки в центральну позицію. Винесене в назву роману ім'я «Юлія» поєднає долі п'ятьох героїнь: три з них мають ім'я Юлія, одну зовуть 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 зустрічаються на його життєвому шляху.

Репрезентуючи історії своїх героїнь, ставлячи їх у різні ситуації життєвих випробувань, автор «Юлії, або Запрошення до самовбивства» актуалізує тезу, 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» [5, с.338]. Цей мотив є центральним у розвитку опозиції жінка-чоловік та її співвіднесення зі світом соціальних катаклізмів, сутність якого відбито в назві твору, що має дві частини. У другій саме закладено код катастрофізму долі людини: чоловік, принижуючи, зневажаючи жінку, теж стає приреченим. Якщо розглядати назву твору в межах опозиції жінка-чоловік, то в ній закладено ідею конфлікту-розв'язки. Перша частина назви роману П. Загребельного – ім'я жінки (Юлія), друга – «запрошення до самовбивства» – спроектована на чоловіка, який у такий спосіб, усвідомивши згубність свого існування, вирішує порятувати життя своєї коханої. Цілком логічно у фіналі твору поставлено трагічну крапку в 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» [5, с.170].

У романах і повістях П. Загребельного кінця XX – початку XXI століття, як було зазначено вище, кризовий стан світу та індивідууму в ньому уособлюється, як правило, у двох об'єктах – чоловічого (номенклатурного, керівного) світу і жінки, яка, прагне мати привілейоване становище в соціумі, але при цьому втрачає свою особистісність. Їх просторові координати – найвищі державні й політичні інстанції суспільства: прокуратура, партійні центри (від сільських райкомів, ідеологічних відділів обкомів до ЦК), гіганти-заводи на чолі з «червоними директорами». У своїй суті, яка гротескно розкривається П. Загребельним, вони є розсадниками цинізму, бездуховності, імморалізму, що ведуть до руїни: за оцінками автора й самих героїв, прокуратура – «зосередження “освіченого варварства”», «комедія марноти і нікчемності», фальші й лицемірства («Південний комфорт»), партійна влада – «ніби справжній оргазм», «живі трупи», імпотенти в державобудівництві («Гола душа»), «генеральний директор» – брухт, «уламок декорації примарливної споруди» («Брухт»), політикум періоду «розбудови держави» з його «партійотами», «присидентом», «депутатами», програмою «демократії», «стовбильності» і «стовпотворіння» – обличчя «кумедної держави» («маємо те, що розваляємо» – «Стовпотворіння»).

Концепти соціального й духовного падіння людини оприявлено П. Загребельним в образі брухту в романі «Брухт». Прозаїк зіставляє суспільство, яке почало занепадати, з ламаним металом. Український соціум, на думку П. Загребельного, автора роману, втрачає своє моральне обличчя й відходить від духовних настанов своїх пращурів. Породжені ним: «...коротко стрижені, круглоголові (справді брахіцефали, але не європейські, а радше африканські, гутентотські), зріст нижче середнього, носи широкі. З пожадливими ніздрями (всьорбнути всі блага світу сього!), нижні кінцівки коротенькі, мов підпірки для масивного тулуба, зате верхні довгі, загребущі, пожадливі для цих невиситимих істот, товстопалих, товстовусих, товстошиїх, товстозадих... невже ж це українці?» [3, с.55]. Почуття нівелюються, кохання отримує нікчемну ціну, а стосунки починають формуватися за законами ринку. Ці загрозливі метаморфози осмислюються в романі «Брухт» П. Загребельного через образи Євдокії та Ягнича, зображення їхніх стосунків, характеристики, які дає Ягничу колега Ледва: «Він діяв майже за Адамом Смітом: гроші – товар – гроші. Як і будь-який товар, мене купували, – говорить Дунька Совинському, – не дбаючи про мою думку» [3, с.75]. «Зажерливість, жадоба, підступність, продажність, посередність, підлабунство, пиндючення» [3, с.145], – риси Ягнича та колеги Ледви, відзначені в романі письменником, узагальнюються як такі, що опановують душі типових представників сучасного суспільства. Катастрофізм сучасного

духовного розвитку людства, частиною якого є вони, примушує одного з героїв твору історика Совинського замислитись над майбутнім української нації в цілому: «Куди я попав?» – мляво думав Совинський, розлягаючись на мільйонерському ложі колеги Ледви. 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?» [3, с.191]. Але, як зауважено, думає «мляво», що поглиблює драматизм сприйняття ситуації занепаду.

Образ Ягнича – тип морального виродження. Після падіння СРСР він встиг захопити чималий капітал. Він став успішним підприємцем, власником концерну «Куч-метал». Письменник не називає його олігархом, однак за розмахом його діяльності можна передбачити саме такий статус: «Заводи Ягнича з площею завбільшки з князівство Ліхтенштейн або навіть велике герцогство Люксембурзьке» [3, с.205]. І Ягнича, і Ледву п'янить не просто почуття приналежності до сучасної так званої еліти, а почуття власності, не знайоме колишнім партійним чиновникам, які звикли до казенних статків. Проте виявляється, що представники такої еліти є носіями руйнації соціуму, що оприявлено в словах Совинського: «Найкраще на Україні живе той, хто найкраще руйнує, розкрадає і розпродує?» [3, с.207]. Таким виявився і Ягнич – «новітній хапуга»: обдирав, продавав, вивозив все, що міг, «продавав навіть те, чого немає» [3, с.208], аж до самознищення: «Багатокілометрові цехи, в яких ще вчора народжувалося залізо, що ставало каркасом соціалізму. Де те залізо, де той соціалізм? Яка руїна і покинутість! В нещасних Кучугурах обідрані, зруйновані душі, тут зруйнований метал і бетон і жахлива обдертість усього суцього» [3, с.205].

Образи руйначів, набуваючи в прозі П. Загребельного на рубежі ХХ – ХХІ століть різні обличчя діячів «керівного ядра», владних структур у державі, пануючої верстви, засвідчують динаміку художнього письма прозаїка, його рух від фіксації окремих прикмет духовного збіднення суспільства, осмислення виявів негативного з міфізацією ідеї його подолання у фокусі соцреалістичного дискурсу до сатири, саркастичного (сильного своєю об'єктивністю) зображення реалій і явищ соціалістичного й постсоціалістичного світів у їх прямуванні до краху у творах останнього десятиліття («Брухт», «Стовпо-творіння»).

Список використаних джерел:

1. Гуцало Є. Роман, де владарює сміх / Є Гуцало // Літературна Україна. – 1977. – 15 листопада. – С. 7.
2. Заверталюк Н.І. «Неподільної краплі питома вага»: Літературознавчі студії. Матеріали до лекції з курсу «Українська література ХХ – поч. ХХІ століть» / Нінель Заверталюк. – Дніпропетровськ: Пороги, 2011. – 235с.
3. Загребельний П. Брухт : Роман, Гола душа: Повість / П. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2003. – 253 с.

4. Загребельний П. Гідності і гріхи наших романів / Павло Загребельний // Загребельний П. Неложними устами. – К.: Рад. письменник, 1981. – С. 336–388.

5. Загребельний П. А. Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман / П.А. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2003. – 351 с.

6. Сверстюк Є. Собор у риштованні // Сверстюк Є. На святі надій. – К.: Наша віра, 1999. – С. 35–95.

Annotation

The paper considers the writer's creative evolution of understanding the theme of catastrophism compared with its definition in the works of the 80s ("Pivdenny comfort", "Hola dusha", "Yuliya, abo Zaproshennya do samovbyvstva"); considers the dynamics of artistic view of modernity from the realias of destructive phenomena of reality to the satirical, grotesque pictures and images of the social universe. Simulating the pictures of the world in the novel "Hola dusha", in "Brukht", "Stovpo-tvorinnya", the writer puts forward two characters as the main objects of catastrophism of the society and individual: the male (nomenclative, guiding) world and the woman who aspires to take her own place in it. Promoting the concept of "direct judgment" Zagrebelnyi P. uses the poetics of parody, caricature, creating an image of "life inside out." The images of destroyers, that appear in prose of Zagrebelniy P. at the cusp between XX and XXI centuries in various guises of the "leading body" of power, the dominant layer, show the dynamics of artistic writing of novelist, his movement from the fixation of distinguishing features of the spiritual unity of society, the occurrence of negative with the mythicization of idea to overcome it in the focus of social realistic discourse to satire, sarcastic (strong on its objectivity) view of realias and phenomena of the socialist and post-socialist worlds in their movement to the collapse in the works of the last decade ("Brukht", "Stovpo-tvorinnya").

УДК 821.161.2 – 311.6.09

Н.П. Олійник, К.І. Скороход (м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

У статті зроблено спробу дослідити використання різновидів художньої деталі в романі П. Загребельного «Диво» та з'ясувати їх основну естетичну функцію. Широке використання П. Загребельним художньої деталі у творі повніше розкриває індивідуальний стиль письменника та

допомагає читачеві зрозуміти загальну концепцію твору. Аналіз роману «Диво» уможлиблює розуміння функції художньої деталі для створення рельєфних образів і яскравих картин. Особлива увага приділена таким видам художньої деталі, як портретна, інтер'єрна, речова, мовленнєва, кольорова, психологічна тощо. Виокремлення та виділення різновидів художніх деталей, простеження їх художньо-естетичних функцій у романі П. Загребельного «Диво» сприяє повнішому розкриттю «справжності живого слова» письменника, активізацію складників художньої концепції людини, внутрішньої енергетики твору.

В статтє сделана попытка исследовать использование разновидностей художественной детали в романе П. Загребельного «Чудо» и выяснить их основную эстетическую функцию. Широкое использование П. Загребельным художественной детали в этом произведении полнее раскрывает индивидуальный стиль писателя и помогает читателю понять общую концепцию произведения. Анализ романа «Чудо» делает возможность понимания функции художественной детали для создания рельефных образов и ярких картин. Особое внимание отведено таким видам художественной детали, как портретная, интерьерная, вещественная, речевая, цветная, психологическая и тому подобное. Выделение и выделения разновидностей художественных деталей, проследить их художественно - эстетических функций в романе П. Загребельного «Чудо» способствует более полному раскрытию «подлинности живого слова» писателя, активизацию составляющих художественной концепции человека, внутренней энергии произведения.

Прозовий спадок Павла Загребельного, об'ємний, естетично-художньо глибокий, на сьогодні по-справжньому ще не осмислений і не оцінений, незважаючи на велику кількість літературознавчих праць, присвячених його творчості. Найбільшої популярності у 1980-90-ті роки письменникові принесли історичні романи, зокрема цикл його творів про Київську Русь («Диво», «Смерть у Києві», «Первоміст» і «Євпраксія»). Чільне місце як у цьому циклі, так і у творчому доробку письменника взагалі займає саме роман «Диво».

Сучасне прочитання історичних романів Павла Загребельного здійснено такими дослідниками, як В. Балдинюк, Н. Зборовська, Т. Мимрик, С. Нестерук, О. Проценко, Н. Санакоєва, Р. Семків, В. Сікорська та ін. Предметом аналізу були, наприклад, сюжетні лінії та поетика характеротворення (Н. Зборовська, Т. Мимрик); еволюція етнопсихічної концепції особистості (Н. Санакоєва); естетична функція символів (С. Нестерук) тощо.

Одним із найвідоміших і, відповідно, широко досліджуваних романів Павла Загребельного є «Диво», що засвідчено науковими розвідками В. Дончика [7], В. Фашенка [20], М. Слабошпицького [18], Ю. Бондаренка,

О. Ковальчука та ін. У багатьох працях, присвячених аналізу цього твору, автори акцентують увагу на жанровій їх своєрідності, принципах характеротворення головних героїв, специфіці хронотопічних прийомів та об'єднувальних чинників для часових площин, які й уособлюють плин історії у творі тощо. Актуальним і на сьогодні залишається судження Л. Новиченка про роман «Диво»: «Історія – предмет поважний, і Павло Загребельний своїм «Дивом» довів, що загалом він уміє з ним поводитись. У нього – широкі й безнастанно поповнювані знання, увага й смак до подробиць, до промовистих деталей історичного фону, вміння свіжо, по-своєму, часом виключно оригінально прочитати скупі і вже досить затерті в нашому сприйманні «письмена» минулого, нахил до нових, сміливих вирішень тих чи тих істотних питань» [15, с.523]. Проте одне із названих Л. Новиченком питань, зокрема про використання письменником у романі «Диво» художньої деталі та визначення її функцій розглянуто дослідниками лише побіжно, у контексті аналізу засобів характеротворення, системи символів у творі. Спеціально ж до цієї проблеми літературознавці не звертались.

Ми спробуємо висловити свої думки з означеного питання, поставивши перед собою таку мету: виокремити різновиди художніх деталей, простежити їх художньо-естетичну функцію в романі П. Загребельного «Диво». Це дасть змогу повніше розкрити «справжність живого слова» письменника, активізацію складників художньої концепції людини (В. Марко).

Поняття «деталь» як літературознавчий термін й образотворчий засіб було згадане ще В. Белінським [1]. Однак належним чином про деталь заговорили лише в двадцятому столітті. Російський літературознавець Г. Поспелов одним із перших визначив деталь як один із засобів образотворчого мистецтва, виокремив її різновиди [17, с.67], наголосивши на її важливих функціях у художньому творі.

Різні погляди вчених на призначення художньої деталі в тексті зумовлюють різні її класифікації. Наприклад, у «Короткому словнику літературознавчих термінів» зустрічаємо таку класифікацію: деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-образ, деталь-питання [11, с.89]. З. Гузар зазначає, що «деталь може бути рельєфною, пластичною, картинною або “необразною”» [5, с.21], а М. Березняк в окремий тип виокреслює імплікуючу деталь, вказуючи на те, що “призначення цієї деталі – одночасна активізація більш ніж одного значення” [2, с.194].

Виокремлені типи деталей виконують у художньому творі конкретні функції: констатуюча деталь повідомляє об'єкту чуттєву відчутність; характеризуюча деталь повно й багатогранно репрезентує об'єкт зображення; предметна або образотворча виокремлює читачеві персонаж, предмет, пейзаж тощо. Визначити їхню художню природу функціонування і структурного утворення в прозі – завдання далеко не просте.

Нерідко деталь є способом виявлення художнього мислення письменника, його здатністю вибрати з величезної кількості речей, означень, понять ті, що в сконцентрованому вигляді зуміють передати авторську ідею. Вона може бути прогнозованою обов'язковістю або інтуїтивним імпульсом, навколо якого вибудовується весь твір. Як особливий вияв творчої індивідуальності автора художня деталь набирає форму глибокого символу або непомітного штриха й реалізується через речові, портретні, інтер'єрні, пейзажні деталі. Вона може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа, буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною, та щоразу вона містить прихований зміст, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо [14, с.731].

Павло Загребельний як майстер живого слова (В. Марко) для створення повнокровних, рельєфних образів, містких ситуацій та яскравих картин нерідко використовував величезні можливості художньої деталі. У романі «Диво» посутню роль виконують портретні, психологічні, кольорові, речові, мовленнєві, інтер'єрні та пейзажні деталі.

Психологічна та портретна деталі є одним із найвиразніших засобів вираження психічного стану головних героїв твору. Саме вони розкривають як внутрішній стан героїв, так і забезпечують виразну зовнішню характеристику.

Письменник акцентує на фізичній ваді великого князя Ярослава портретною деталлю «вивихнуті ноги», що пояснює певні комплекси: «Він знав, що таке біль, бо мав од народження вивихнуті ноги; ноги йому зовсім не підкорялися, вони собі жили окремішнім життям, він міг тільки повзати, підтягуючись на руках, вся його надія була на руки та на плечі...» [10, с.101], та зумовлює окремі риси характеру героя «А Ярослав відтоді почав потроху ходити...але намагався робити те потай, щоб ніхто не бачив, бо мав качину походу, ноги йому йшли врозтіч, все гойдалося перед очима, і якби не його неймовірна впертість, то чи й навчився б як слід ступати по землі, але мав невичерпні заряди наполегливості, яка передалася йому чи то від численних навчителів, чи то від батька, що в своїх державних ділах не знав ні впину, ні спочинку, чи то від матері з її невтишимою зненавистю до князя Володимира. Так відтоді й затямив собі: треба бути впертим в усякому ділі — і в зненависті, і в любові, та навіть у дріб'язку» [10, с.103]. Портретна деталь «шкіра обличчя» допомагає розкрити образ Забави та показати стан здивування та захопленості Ярослава, на якого ця зовнішня риса справляє різке враження: «Вже Ярослав не здатен був ні мовити, ні бодай ворухнути князь. Не бачив одягу на дівчині, не закріплював на ній нічого, ні зажував нічого, не міг би навіть сказати, чи висока вона, хоч і дивився на неї згори вниз, не міг би визначити, вродлива, чи просто приваблива, не знав, чи русава, чи чорнява, він просто відчував усю її в її цілості, вія дихав нею, бачив же тільки обличчя, та навіть і не обличчя, а шкіру, власне, й не шкіру на обличчі, а якусь незвичайну свіжість, незайманість, чистоту, від яких

зайшлося йому серце і світ ішов обертом дедалі швидше й швидше» [5, с.164].

Особливого значення в романі «Диво» набуває портретна деталь «холодні очі», що увиразнює такі риси характеру князя, як суворість, ворожість, що непокоїли його, змушували комплексувати й водночас пишатися собою: «Ярослав знав про свою невродливість, про свої холодні очі, про камінну суворість свого обличчя. ... У воїв і книжників холодні очі. ... Книжне знання ставило його понад братами й сестрами, понад батьком і всіма довколишніми людьми » [10, с.103]. Портретна деталь – «каламутні очі» Сивоока – вказує на таємницю його народження: «Очі маєш не сиві, як то нарік твій Родим, а каламутні, бо прийшов з невідомості. І хто ти єси, ніхто не відає» [10, с.17]. Двоїстість натури художниці Таї виказує портретна деталь «різнокольорові очі»: «Художниця звела на Отаву просвітлені від стримуваного реготу очі. Вони були досить дивні в неї. Одне око сіро-блакитне, а друге сіре, з брунатними цятками, якесь пістряве, з гострим мало не вовчим блиском», а лукаві вуста викликали дивне відчуття в Оттаві: «але лякався її лукавих уст, здавалося йому, що крізь найбільшу темряву побачить він їхній хвилюючий вигин» [10, с.7].

Змальовуючи в романі навколишнє середовище героїв, автор вдається до використання інтер'єрної деталі, але вона несе не лише значення описовості та деталізації інтер'єру. Вона в романі «Диво» певним чином репрезентує внутрішній стан героїв. Наприклад, образ вікна в кафе, до якого ходили Отава, лікар, поет та інженер, воно вабить їх та зачаровує своєю довершеністю, пейзажем, що відкривається за ним: «Так-от, якщо вже всі вони збиралися щодня в кафе «Ореанда», зваблені широким небаченим вікном...» [10, с.2]. Недобудована церква, яку Ярослав наказав збудувати, аби відмолювати гріховний зв'язок із Забавою, підкреслює слабкість людини перед інстинктами, її мізерність перед Богом: «Одірвавшись од неї, він побіг до недобудованої церкви, ревно молився під глумливі виспиви теслів згори...» [10, с.523].

Важливим у творенні головних образів та героїв є вдалий підбір та поєднання кольорів. Кольорова деталь є невід'ємною частиною образотворення в змалюванні Софійського собору: «Возносився рожево [собор] під саме небо, і низькі хмари черкали об найвищу баню, заплутувалися безпорадно поміж бань нижчих, умить зупинялися у своєму бігові, і тоді видавалося, ніби починає летіти понад землею самий собор, і суцільна його дивна рожевість заступалася жовтістю від кованого золота, яким покрито було, бані, й увесь собор зненацька засвічувався, мов щільник, повний меду, і в найпохмуріших душах ставало ясніше від того видовища» [10, с.316]. Естетична функція світлотіні, кольору в П. Загребельного надзвичайно складна. Широке використання багатой кольорової гами, півтонів допомагає письменникові підштовхнути читача до формування естетичних оцінок, розширити виміри певних понять. Враження, що виникають під час використання кольорономінантів, сприяють тому, що

письменник поглиблює світовідчуття героїв. Кольорова деталь має потужну естетичну вагу, вона надає об'єктові мінливої кольорової характеристики, що увиразнює твір як естетично-художню цілісну систему.

Павло Загребельний відображає світ по-своєму, – це ніби його індивідуальна сфера мікрокультури. А тому смисл кольорової деталі зазвичай локалізується у вузькій галузі – в одній картині, ситуації чи образі. Ця ж кольорова деталь за інших умов може бути переосмислена.

Кольороназви розкривають, наприклад, індивідуальність Сивоока-творця: «Не важило, як називатимуться ті чи ті мозаїки. Пантократор, Оранта, Євхаристія з двічі намальованим Христом і апостолами, які бігли до бога за його тілом і кров'ю,—так уявляли здоблення собору самі попи. А для Сивоока там було тільки сонце в тисячних розблисках смальти золотої, синьої, зеленої; зелене сонце деревлянських лісів, жовте сонце ранків його дитинства, біле в розпеченості болгарських планин і свинцеве сонце в емволах константинопольської Меси перед тим, як його мали осліпити, і тихе золото сонця над вечірніми садами, і співучість променів на жіночій волоссі...» [10, с.316].

Автор урізноманітнює значення кольорової деталі «зелений», збагачує її семантичний склад. Так, у романі «Диво» зелений колір означає надію, вічність: «він відчував у собі дивне могуття; ось, зібравши всі барви моря і неба, він вихлюпне їх на вознесенний над островом камінь, і камінь оживе, засяє, в нього вселиться душа, як у зелене дерево, станеться чудо, якого не міг dokonати сам всевишній у день творіння, – така сила художника» [10, с.394].

Деталь на позначення жовтого кольору в аналізованому романі асоціюється з почуттям ненависті: «Навіть золото не подобалось йому [Сивоокові] так, як срібло, бо в золоті була якась прихована пиховитість, воно світилося жовтістю, холодною і далекою, і нагадувало цим невловимість нічних вогнів на болотах і узліссях» [10, с.33].

Кольорова деталь «рожевий» також використовується при зображенні собору й викликає асоціації – приємний, спокійний, легкий: «Софія – рожеве кам'яне диво: небаченої величі й краси храм» [10, с.294].

Душевний стан Сивоока митець відтворює через сірий колір: «Він побачив дружину згодом, а тут, у хижі, відведеній йому Звениславою, перше, що побачив, була сірість, яка покрила спомин про ніч, про те, що сталося вночі, сірість сорому й відрази... сіра заволола поймала йому не самі тільки очі, а й мозок, не вірилося, що так недавно, ще тільки вчора, він жив у барвистому світі Звениславиних навчань, а тепер була сіра зола на згаслому багатті, сірість у віконцях, сірість у всьому» [10, с.159].

Прикметним у семантичному плані є поєднання кольорових деталей «чорного» та «золотого», що виражають опозицію смутку і радості. Уживанням цих деталей автор акцентує думку про те, що золоте сонце – головне для Сивоока, це щастя, а хрести – чорні, символізують смерть діда Родима: «Сонце викотилося з-за хмаринки, за яку перед тим було сховалося,

вдарило сліпучо в рожевий летючий камінь, розблисло гарячим приском з його круглих верхів, де перед тим хижо чорніли косисті хрести... Сивоок на мить перевів погляд на сонце і, засліплений, знов глянув на хрести, але тепер вони, як і перед тим, показалися йому чорними аж до здригання» [10, с.81]. Отже, романіст сприймає дійсність переважно через два кольори – золотий і чорний, що символізують добро і зло.

Крім багатого арсеналу деталей на позначення кольору, П. Загребельний великого значення надає мовленню героїв. Саме тому мовленнєва деталь виконує важливу роль у характеристиці персонажів роману «Диво». Наприклад, створюючи образ поета, автор підкреслює, поетові слова не сприймаються друзями серйозно: «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» [10, с.5]. Мовчазний дід Родим, спосіб його життя співвіднесені з народним прислів'ям про те, що мовчання – це золото, саме тому Сивоок розумів його без слів: «Дід Родим завжди мовчав. Не було людей довкола, мовби спервовіку жив він на пустельному уділлі край шляху, що вів невідомо куди, знав Родим тільки глину та звированість полум'я в горні, мовчки ліпив свої посудини, кидав на них химерну звивистість барви, обпалював у горні й складав під очеретяним накриттям. Нащо слова?» [10, с.13].

Речова деталь не лише поглиблює художнє зображення дійсності чи характеротворення. Вона зазвичай символічна. Наприклад, хрест, який змушують поцілувати діда Родима, чи той, який бачить Сивоок на могилі Родима, не має традиційного християнського значення, а асоціюється зі смертю, болем, страхом і ненавистю: «І Сивоок, мовби відчуваючи, що віднині його життя теж значитиметься отакими хрестами і порятуватися від них він не зможе так само, як не може зіпхнути знаку Родимової смерті, в безсилій люті став бити кулачками по мертвому дереву, плакав, не витираючи сліз, і до цілковитого вичерпання сил бив, бив, бив» [10, с.22]. Гілочка, яку можна було побачити з вікна кафе «Ореанда», також є місткою речовою деталлю, оскільки концентрує певний зміст, акцентує думку про те, що навіть незначне має право на увагу: «важило не саме вікно і не море, що заливало його вщерт, а просто гілочка невідомого дерева, яке росло перед кафе, росло десь унизу... і несміливо простягнуло одну лише свою гілочку до нового вікна, так ніби когось там могла зацікавити ця квола деревина в місці зіткнення розкваної стихії з точно продуманою... красою, що відповідала існуючим настроям, просто кажучи — снобізмові» [10, с.4].

Таким чином, аналіз роману П. Загребельного «Диво» дає змогу зробити висновки про широке використання в ньому художньої деталі – портретної, інтер'єрної, речової, мовленнєвої, кольорової, психологічної тощо. Художня деталь в романі відіграє величезне значення, оскільки сприяє правдивому відтворенню минулої епохи, її реалій, людських характерів, зазвичай акцентує на чомусь малопомітному, але важливому, а читачеві дає змогу уявити минуле та віднайти в малопомітному прихований зміст. Вона

виконує в ньому різноманітні функції, основна з яких – художньо-естетична, оскільки поглиблює як вираз загальної концепції твору, так і його внутрішньої енергетики.

Список використаних джерел

1. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. / В.Г. Белинский // Полное собрание сочинений в 13-ти томах. – Том 10. – М.: АН СССР, 1956. – С. 279–359.
2. Березняк М.А. Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе / М.А. Березняк // автореф. дисс. канд. филол. наук. – Одесса, 1985. – 17 с.
3. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі Павла Загребельного «Диво» / Ю. Бондаренко // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 2–8.
4. Боров Ю. Б. Современная литературная критика. Семидесятые годы / Ю. Б. Боров. – М.: Наука, 1985. – 240 с.
5. Гузар З. Художественная деталь в произведениях Ивана Франко Бориславского цикла / З. Гузар // автореф. дис. канд. филол. наук. – Львов: ГУ, 1970. – 28 с.
6. Дончик В. Грані сучасної прози. Літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1970. – 324 с.
7. Дончик В. Істина – особистість: Проза Павла Загребельного: [літ.-крит. нарис] / В. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1984. – 248 с.
8. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Ефим Семенович Добин. –Л. О.: изд-ва «Советский писатель», 1981. – 432 с.
9. Жулинський М. Учені про ювілярів / М. Жулинський // Слово і Час. – 1999. – № 8 – С. 55–61.
10. Загребельний П. Диво: [роман]. / П. Загребельний. – К.: Дніпро, 1982. – 623 с.
11. Калачева С.В. Деталь художественная / С.В. Калачев // Краткий словарь литературоведческих терминов – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 750 с.
12. Кухар-Онишко О. Становлення стилю письменника / О.Кухар-Онишко // Радянське літературознавство. – 1974. – № 7. – С. 13–18.
13. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю.І. – К.: Академія, 2007. – Т. 1. – 607 с.
14. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]. – К., 1997. – 752 с.
15. Новиченко Л. Хто звів семибрамні Фіви / Л. Новиченко // Новиченко Л. Життя як діяння. – К.: Дніпро, 1974. – С. 513–531.
16. Осоцкий В. «Дела давно минувших дней» (Киевская Русь в романах Павла Загребельного) / В. Осоцкий // Радуга. – 1980. – № 6. – С. 159–176.

17. Пospelов Г.Н. Теория литературы: учебник для студентов филологических специальностей университетов / Геннадий Николаевич Пospelов. – М.: «Высшая школа», 1978. – 351 с.
18. Слабошпицький М. Літературні профілі: [літ.-крит. нариси] / М. Слабошпицький. – К.: Рад. письменник, 1984. – 310 с.
19. Сікорська В. Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного / В. Сікорська // автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
20. Фащенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості / Василь Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.
21. Щеглов М. А. Верность деталей / Марк Александрович Щеглов // Новый мир. – 1957. – № 1. – С. 258–271.

Annotation

Paul prose legacy Zagrebelniy, volume, aesthetic and artistic depth, today really have not understood and not appreciated, despite the large number of literary works dedicated to his work. Analysis of the novel "Miracle" function enables the understanding of artistic details to create a relief image and vivid pictures. Special attention is paid to such types of artistic details like portrait, interior, clothing, language, color, psychological and so on. Extraction and selection of varieties of artistic details, trace their ideological and aesthetic functions in the novel P. Zagrebelniy "Dyvo" promotes fuller disclosure of "authenticity living word" writer, activation of components of artistic conception of man, the internal energy work. Thus, examining the artistic detail in the novel P. Zagrebelniy "Dyvo" can conclude that the artist makes extensive use of rich arsenal of artistic details - portrait, interior, clothing, speech, color, psychological and so on. Art plays a part in the novel of great importance because it promotes true reproduction of a bygone era, its realities, human characters, usually focuses on something inconspicuous but important, and enables the reader to imagine the past and find a hidden meaning stealth. It performs a variety of functions in it, most of which - artistic and aesthetic expression and deepens as the general concept of the work and its internal energy.

УДК 821.161.2.-31.09

О.Б. Онуфрієнко, І.К. Цюп'як (м. Дніпропетровськ)

СТРУКТУРОТВОРЧА МОДЕЛЬ РОКСОЛАНІЗМУ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»

У статті проаналізовано концепт роксоланізму в історико-соціальному, психологічному, художньо-образному контексті

структуротворчої, концептуально вмотивованої моделі історичної дійсності та особистості жінки в ній.

Ключові слова: роксоланізм, модель, система, концепт, домінанта, деталь, характеротворення.

В статье проанализован концепт роксоланизма в историко-социальном, психологическом, художественно-образном контексте структурообразующей, концептуально мотивированной модели исторической действительности и личности женщины в ней.

Ключевые слова: роксоланизм, модель, система, концепт, доминанта, деталь, характеротворение.

Сприйняття історичної постаті Роксолани на час написання П. Загребельним однойменного роману в інтепретаціях багатьох дослідників маємо вмотивовані їх баченням акценти й не вкладаємо в якісь одновимірні рамки. Письменник подолав їх, проектуючи постать Роксолани на вічність, утілюючи завдяки художньому синтезу національний характер, детермінований історичним змістом, а то й генетичним кодом українки, здатною волею долі керувати Османською імперією та впливати на історичні події. Над нею тяжіє не рабська приреченість, а археологія знання, вона «йде за розумом», думкою підпорядковує обставини буття, долає простір і час, підносячись над вічністю, підкоряє обставини в колізіях непередбачуваним ніким доленосних миттєвостей, підпорядковуючи все, скеровуючи на захист своєї особистості та на нуртуючі в глибині душі голоси рідної землі. Вона їх чула завжди навіть у чужій мові. Усе це засвідчує феномен роксоланізму.

Якщо греки мають Таїс, римляни – Лукрецію, єгиптяни – Клеопатру, французи – Жанну д'Арк, то ми маємо своє феноменальне, ознаменоване XVI століттям явище, – Роксолану і похідне, визначене історією – роксоланізм. «Досі постать Роксолани була безплотною, часто ставала об'єктом псевдопатріотичних захоплень, використовувалася деякими авторами як своєрідний рупор для їхніх розумувань, – тут вона, як принаймні здається авторові, віднаходить ті необхідні виміри і якості, які роблять її особистістю. Власне, роман – це історія боротьби нікому не знаної дівчини й жінки за свою особистість, за те, щоб уціліти, зберегти і вберегти себе, а тоді вознестися над оточенням, може й над цілим світом» [1, с.567], – так визначав Павло Загребельний сутність роксоланізму.

Тяжіння письменника до зображення образу сильної жінки простежується й у романах «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євправскія». П.Загребельний вибудовує складну концепцію еволюції жінки як особистості, простежує її шлях з точки зору психолога, соціолога, історика й моделює тип жінки, який піднімається над усталеними канонами тогочасної дійсності. Такі жінки завжди приваблювали митців і науковців. Про Роксолану написано чимало художніх творів, наукових розвідок, історичних праць, а також пліток і наклепів: «Так з непевності, таємничості, пліток і наклепів, якими щільно оточена була постать Роксолани в час її

життя, вже для сучасників, надто ж для потомних, ця жінка постала не тільки всемогутньою, мудрою і незвичайною в своїй долі, але й незрівнянно злочинною, такою собі леді Макбет з України» [1, с.569]. Зокрема, у драмі Гната Якимовича «Роксоляна», історичній повісті Михайла Орловського «Роксолана або Анастасія Лісовська», історичній праці Агатангела Кримського «Історія Туреччини» (Роксолані відведено 13 сторінок), оповіданні Антіна Лотоцького «Роксоляна. Історичне оповідання XVI століття», романі Миколи Лазорського «Степова квітка», літературно-історичній статті Ірини Книш «Імперська кар'єра Анастасії Лісовської», нарисі Юрія Колісниченка «Султанка з Рогатина», історичній повісті Сергія Плачинди «Неопалима купина», поемі Любові Забашти «Роксоляна. Дівчина з Рогатина» та інших розгорнуто подієві аспекти зображення життєвих колізій Роксолани. Але іншу, свою інтерпретацію героїні подає Павло Загребельний. Використовуючи багато історичних джерел, про що зауважує в післямові, називаючи конкретні факти її життя, зазначаючи, що художній твір – не дисертація і не трактат. У той же час він не міг не провести аналогій із попередниками творчо трансформуючи, відповідно до своєї концепції-метапрограми створення моделі роксоланізму в соціопсихологічному контексті доби з позицій вічності, яку він наповнює своїм особистісним змістом. Павло Загребельний проектує психологію жінки на долю народу. Його Роксолана є втіленням трагічного конфлікту, її образ репрезентує долю народу і в цьому виявляється його (образу) історична проекція з минулого на сучасність. Тому ми схилиємося до думки, що П. Загребельний через постать Роксолани найяскравіше відобразив феномен роксоланізму, ніби спрямовуючи її образ на сучасний стан України.

Таким чином Павло Загребельний розкриває модель роксоланізму, що постає на тлі історичних подій, які відбувалися в XVI столітті, і як на них впливала Роксолана, жінка, яка перемагала не силою, а розумом, що неодноразово у своєму романі підкреслює автор. «Так ніби цій шістнадцятилітній дівчині вже давно відкрилася мудрість людської неприступності, завдяки якій кожен може жити на світі, зберігаючи власну особистість» [2, с.132].

У модель роксоланізму сфокусовано багатогранний процес перетворення дівчини-рабині на сильну жінку-владарку, яка пройшла тернистий шлях до влади, подолала всі труднощі й досягла найвищого панівного становища. Письменника цікавлять зовнішні і внутрішні чинники творення сили, міцності і стійкості духу жінки, яка далеко за межами Батьківщини змогла піднятися над поневолювачами й захиститись від ворогів, закохавши в себе султана Сулеймана. Роксоланізм, породжений неспроможністю старої узвичаєної системи, яка жорстко закріплювала ставлення чоловіків до жінок, змінюватися, розвиватися, оновлюватися. Тогочасне турецьке суспільство вимагало від жінки жорстко закріпленої соціальної ролі – або рабині, або наложниці, або прислужниці, або султанши чи валіде. Настя Лісовська, натура волелюбна, козачка по духу, у своєрідний

спосіб протестує проти такої соціальної системи і долає її. Саме поняття «роксоланізм» набагато ширше за поняття «досягнення мети будь-яким способом», з точки зору жіночої логіки – навіть через статеві стосунки. Це поняття передбачає для того, хто використовує таку модель поведінки – віддавати і втрачати набагато більше, ніж отримувати. Роксолана втрачає Батьківщину, волю, мову, віру, звичаї, дітей, навіть життя, натомість отримує кохання Сулеймана, гаремні інтриги, постійну тривогу і роздвоєність. У східному соціумі жінка ніколи не могла досягти фактичної рівності з чоловіком, суспільством. Але саме завдяки роксоланізму Настя Лісовська змогла не лише вижити, а й реалізуватись, вивищитись у соціумі ворожої країни. Отримати владу за законами гендеру жінка могла лише через кохання владного чоловіка. Як стверджує Р. Каюа: «Хоч би якими були шляхи утвердження особистого впливу у формі особистого авторитету, слід відзначити незмінність характеру інтимної природи влади. Тут ми маємо справу з даністю не менш безпосередньою, первісною, нездоланною, ніж протиставлення статей» [3, с.116]. І все ж в основі протистояння між Роксоланою та навколишнім світом не гендерна, а соціально-політична домінанта.

Павло Загребельний дає розгорнуту характеристику Роксолани-Хуррем, Роксолани-Хасекі, Роксолани-султанші, Роксолани-правительки, найулюбленішої дружини султана Сулеймана Пишного, яка майже 40 років потрясала безмежну Османську імперію та всю Європу. «Тяжко бути людиною, а жінкою ще тяжче. А вона що далі йшла і що вище підіймалася, то більше відчувала себе жінкою. Не віддай звірині душі своєї горлиці. Шукати порятунку в любові? Чи хотіла вона, щоб її любили? А хто цього не хоче? Та чого варта любов хай навіть найвсемогутнішого чоловіка, коли довкола панує суцільна ненависть і ллється кров ріками й морями. Кров не може бути прощена ніколи, а тільки відплачена або спокутувана. Чим вона спокутує всі кривди, яких зазна її рідна земля?» [2, с.373].

Глибоко проникаючи в психологію героїні як дружини Сулеймана – Роксолани-Хуррем – Павло Загребельний відтворює її образ не як біологічного індивідууму, який можна було б сконструювати з тілесного, виявляючи її глибинну сексуальну сутність, а створює соціо-історичну особистість, політична воля якої детермінована жіночністю, красою внутрішньою і зовнішньою. Автор наголошує на прихованих зламах психіки правительки, що виявляються у риторичних питаннях, роздумах, монологах, авторських відступах, вираженні відчуттів, у зображенні сентенцій. Характерним прикладом відображення внутрішньо-психологічного стану героїні є епізод створення портрету: «Художник пробився крізь ті коштовності, він знайшов за ними Роксоланине обличчя, проник у його таємниці, викрив у ньому глибоко затаєні страждання, гіркоту, біль і показав усе в її усміхові, в рожевому світінні щік, у трепетанні прозорих ніздрів, в упертому підборідді. Прозирали з того маленького лиця жорстока нещадність нинішності, сором'язлива нерішучість майбуття, гіркий біль за навіки

втраченим минулим, яке не вернеться ніколи, ніколи і тому таке болюче й прекрасне!» [2, с. 350]. Навіть блиск коштовностей не затьмарив того страждання від внутрішньої роздвоєності, який наклав роксоланізм на душу й тіло Роксолани.

Соціальний статус Роксолани змінює її сутність, поступово вона виходить з-під чоловічого домінування. Як зазначає Л. Мартиненко: «Оскільки активне пригнічення схожості і конструювання відмінностей вимагає соціальної влади, центральною в гендерній теорії виявляється проблема домінування» [3, с.274]. Автор зображує Роксолану, яка в іпостасі султанки стає сильнішою за султана, змінюється її характер, вподобання. Настя Лісовська дуже швидко навчилася чинити опір рабству, поневоленню, заздрощам, злобі, інтригам завдяки основним характерологічним домінантам своєї сутності. Відбулося диво: жінка оволоділа освітою, мовою, культурними та історичними надбаннями іншого народу і піднялася вище за всіх для того, щоб стати мудрою правителькою, але на шляху до влади саме визначена модель роксоланізму вимагала зміни характеру: «Усі її забаганки, хоч вони й різко розходилися з приписами шаріату, він вдовольняв охоче й беззаперечно, вважаючи все те звичайними жіночими примхами і не помічаючи, що поряд з ним народжується характер могутній, твердий, незламний, владний» [4, с.247].

У протистоянні з цілим світом Роксолана не може отримати перемогу, бо наперед визначена руйнація для тієї особистості, яка втрачає коріння, зв'язок з рідною землею і навіть статусне становище нічого не може змінити. Образ Роксолани в історії та літературі залишається трагічним, що зумовлено всіма колізіями доби Османської імперії. «Падали на нещасну жінку події, на які не могла впливати, запитання, на які не було відповідей, пробувала боронитися, відстояти бодай свою душу, захистити хоч своїх дітей, і все валилося довкола неї, час гримів над нею стосильно, як чорний вихор, який усе змітає.

Відчувала себе в самому центрі світобудови, бачила, яка недосконала то споруда, хистка, коли й не злочинна. Розгородилася кордонами, богами, ненавистю, а хто може відгородитися від часу?» [2, с.556].

Отже, можна зазначити, що в інтерпретації П. Загребельного модель роксоланізму, спроектована соціально-історичними умовами, детермінована часом та гендерністю, не може ошчасливити особистість, яка застосовує цю модель у своєму житті. Загадку феномену роксоланізму будуть ще довго розгадувати письменники, режисери, історики й усі ті, у кого викликає подив стрімке зростання звичайної пересічної жінки до найвищих щаблів влади. Павло Загребельний уже осмислив цей процес і зробив висновки: явище роксоланізму властиве насамперед жінкам національно свідомим, приналежним тому народу, який постійно бореться за своє визволення, сповнений духом борінь і суперечностей і не зважаючи на все це уславлює життя в усіх його виявах. Павло Загребельний став творцем нового концептуального осмислення ролі жінки в історії, не применшуючи її начала.

Він зображує найтрагічніший епізод – смерть Роксолани після того, як вона дізналась про смерть Баязида та його синів і осягнула увесь жах життя з катом, який плаче над своєю жертвою. Для Сулеймана виконання законів шаріату є найвищим його бажанням, Роксолана ж, на відміну від чоловіка – походить з країни матерів, її призначення – давати життя, а не забирати, тому і в останній момент свого життя, агонізуючи, вона згадувала матір: «Вмирала, знала, що вже кінець без вороття, але воскресала, ожила в стогоні, в зойку в останньому відчаї: “Мамо, порятуй свою дитину!” Вона померла не від часу, а від страждань» [2, с.565].

Список використаних джерел

1. Загребельний П.А. Втішання історією. Авторське післяслово // П.А. Загребельний Роксолана: [Роман]. – К.: Рад. Письменник, 1980. – С. 566–573.
2. Загребельний П.А. Роксолана: [Роман] / П.А. Загребельний. – К.: Рад. Письменник, 1980. – 574 с.
3. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К.: Ваклер, 2003. – 256с.
4. Мартиненко Л. Засади формування психології тендеру / Л. Мартиненко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, ЕДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч.І. – 536 с.

Annotation

The article analyzes the concept of roksolanizm in historical and social, psychological, artistic and imaginative context in structure-creative, conceptually motivated model of historical reality and personality of woman in it.

Model of roksolanizm is described both with external and internal factors of character creation, sociopolitical dominant, the author's psychological characteristics. This model, which is designed with social and historical conditions that were determined by time and gender, can not make happy person who uses it in one's life. For long time mystery phenomenon of roksolanizm will be task to solve for writers, directors, historians and all those who puzzling rapid increase of the average female to the highest levels of power. P. Zahrebelnyi already made conclusions: roksolanizm phenomenon primarily is feature of women of the nationality, that people, who are

constantly fighting for their liberation, who are filled with the spirit of the struggles and contradictions and, despite all this, glorify life in all its manifestations. Model of roksolanizm reflects the multifaceted process of converting a slave-girl to a strong woman-sovereign that passed a thorny road to power, overcame all difficulties and reached the dominant position ... Roksolanizm is generated by failure of the old usual system, which strictly reinforced ratio of men to women, to change, evolve, update. Nastia Lisowska, freedom-loving nature, Cossack in spirit, in a peculiar way protests against the social system and overcomes it.

Keywords: roksolanizm, model, system, concept, dominant, detail, forming of character.

РОЗДІЛ II. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЯК ВИЯВ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ МИТЦЯ

УДК 821.161.2 – 1.09

А.С. Алексєєва (Дніпропетровськ)

КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ МОТИВУ МОВЧАННЯ В ПОЕМІ ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ «ГОВОРИТИ, МОВЧАТИ І ГОВОРИТИ ЗНОВУ» (У КОНТЕКСТІ АНТИКОЛОНІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ 70-Х РР. ХХ СТ.)

Розглядається концептуальність та функціональність мотиву мовчання в поемі «Говорити, мовчати і говорити знову» Г. Чубая як елемента поетики герметизму крізь призму антиколоніальної стратегії літературної генерації 70-х рр., націленої на індивідуалізм, елітаризм, мистецьке відчуження.

У статті висвітлюється прямий зв'язок між вимушеним станом внутрішньої еміграції поета та смислосюжетним мотивом мовчання, досліджується онтологічний аспект цього мотиву. Одним із його проблемних полюсів названо кризу медіаторності.

Ключові слова: епоха «безчасся», антиколоніальний дискурс, феномен внутрішньої еміграції, герметизм, мотив мовчання.

Рассматривается концептуальность и функциональность мотива молчания в поэме «Говорит, молчат и говорят снова» Г. Чубая как элемента герметичной поэтики в связи с антиколониальной стратегией литературной генерации 70-х гг., нацеленной на индивидуализм, элитаризм, творческое отчуждение.

В статье освещается прямая связь между вынужденным состоянием внутренней эмиграции поэта и смылосюжетным мотивом молчания, исследуется онтологический аспект этого мотива. Одним из его проблемных полюсов названо кризис медиаторства.

Ключевые слова: эпоха «безвременья», антиколониальный дискурс, феномен внутренней эмиграции, герметизм, мотив молчания.

Домінантою поетики лірики Григорія Чубая є герметизм як свідомо естетична настанова на «чисте» мистецтво (позачасове, вічне) у несприятливих радянських реаліях доби безчасся. І. Андрусак слушно зауважує, що «поезія Григорія Чубая з часом ішла в глибини екзистенції» [1, с.29]. Ліриці митця, зокрема і його поемі «Говорити, мовчати і говорити

знову», властиві конденсація змісту, домінування трагічної образності, складність і затемненість смислу, що дозволяє розглядати її в контексті герметичного напрямку в українській поезії 70-х рр., що є симптоматичним для антиколоніального дискурсу доби «безчасся».

Метою статті є розгляд концептуальності мотиву мовчання як елемента поетики герметизму в поемі «Говорити, мовчати і говорити знову» Г. Чубая, його зумовленості світоглядно-ідейними засадами антиколоніального дискурсу 70-х рр., зокрема змушеною внутрішньою еміграцією. Цей аспект поеми недостатньо вивчений в українському літературознавстві.

Доробок Г. Чубая досліджували Д. Кравець, К. Москалець, останній зокрема визначив декілька продуктивних інтерпретаційних аспектів його поезії (незвичне для української літератури потрактування культу Марії, опозицію мовчання-голос). Поетика й проблематика поеми «Говорити, мовчати і говорити знову» Г. Чубая ставали предметом студій Ю. Андруховича, С. Жадана, В. Неборака. Світоглядні «координати» Чубаєвої творчості оприявнюються в матеріалах мемуаристичного характеру сучасників поета (Ю. Винничук, О. Лишега, М. Рябчук та ін.). Праці І. Дзюби, М. Ільницького, Г. Касьянова, Р. Корогодського, О. Обертаса важливі для вивчення соціокультурного контенту та стратегій українського антиколоніального дискурсу, зокрема 70-х рр. ХХ ст.

Актуальність дослідження основи, яка породила герметизм у ліриці Г. Чубая як представника покоління сімдесятників підтверджується й необхідністю висвітлити шляхи адаптації на українському ґрунті світового постмодерного дискурсу. Важливі зрушення відбувались через утвердження автономності літературного процесу від державної політики, що спричинило формування культури андеграунду (потужної складової антиколоніального дискурсу) і вело до руйнування ієрархічної імперської системи, до центрування національної ціннісної парадигми. Для герметичної «ніші», що її зайняли поети покоління 70-х, зокрема Г. Чубай, вихідним стало не декларативне заперечення радянської ідеології, а її ігнорування (герметизм як щит свідомості), спроба екзистенціювання в позаімперських координатах і руйнування в такий спосіб системи зсередини. Мотив мовчання в поемі «Говорити, мовчати і говорити знову» Г. Чубая виступає, на нашу думку, «симптомом» антиколоніального спротиву на рівні індивідуальної свідомості, екзистенційної кризи духу та водночас способом її подолання. Функціональність цього мотиву важлива як у художньо-естетичному, так і в історико-політичному аспектах творчості Г. Чубая.

Брежнєвську «застійну» добу або роки «безчасся» характеризують, як відомо, низка суспільних негативних явищ: масова хвиля арештів початку сімдесятих, що спаралізувала життя мистецького середовища, цензурні утиски, які ускладнювали (або й унеможливлювали) публікацію творів на сторінках офіційних видань. Тоталітарна політика, втручаючись у сферу функціонування літератури, спотворювала закони її розвитку, підпорядковуючи їх радянській ідеології, що постала з ідеї агресивного

великоросійського націоналізму (перерядженого на «пролетарський інтернаціоналізм»), який реалізовувався в різномірних стратегіях навіювання ідеї про правомірність усіх радянських дій (каральна психіатрія, виправно-трудові табори тощо). Сковане політичним тиском мистецтво закономірно шукало альтернативної площини існування. Логічним у тій ситуації було розгортання антиколоніального дискурсу, що втілював не лише захисні стратегії (феномен нонконформізму, «мистецького відчуження»), а й практикував вироблення інтелектуального продукту як аргументу для культурного відокремлення або дистанціювання України від Росії, рівноправного діалогу з розвиненими світовими культурами. Протиімперський рух був орієнтований на зміну культурософського дискурсу в напрямках націєтворення та постмодерності водночас. У мікроісторіях особистостей – це був ланцюг індивідуальних трагедій, цькування та приречення на смерть у різних варіантах: через розширення географії буття від Колими до Мордовії знаних політв'язнів-дисидентів, а чи, за словами В. Неборака, «привселюдне публічне помирання» [8] (як у випадку Г. Чубая).

Феномен Грицька Чубая виявився у Львові – одному з потужніших інтелектуальних та культурних центрів і полягав загалом у його трагічній розплаті за ранню геніальність. Постать двадцятирічного автора «Вертепу», який приїхав 1969 року до міста Лева, чи не одразу обростає міфами «потойбічного» денді, Христа, Рембо в одній особі. Магнетизм та енергійність поета роблять його центром львівського андеграунду, який творив альтернативний, підпільний протирадянський дискурс. Як згадує Микола Рябчук, «попри позірну аполітичність Чубаєвого середовища, воно було безумовно «антирадянським» за самою своєю сутністю – за духом внутрішньої свободи й інтелектуальної незалежності, який панував там, і, зрештою, за глибокою радше естетичною, аніж політичною, зневагою до всього довоколишнього соціалізму – соцреалізму, його метрів та інституцій, – що виявилось не так у розмовах та «маніфестах», як радше в його погордливому ігноруванні» [9, с.278].

Еволюцію творчості Г. Чубая можна вважати метафорою його власної історії – «рано дозрілого і рано змовклого великого поета» [4, с.27]. Хвилі арештів 70-х років, які охопили Україну, та власне Львів, зачепили і Г. Чубая, але в такий спосіб, що наслідком стало внутрішнє, а не тюремне, ув'язнення поета, яке вилилося в довготривалу мовчанку. Її авторефлексія відбилася в його ліриці в концептуальному мотиві мовчання:

Я там мовчу. Задихано мовчу.

Я там слова навшпиньки обминаю.

Мов хрест важкенний, душу волочу

і сам себе на ньому розпинаю [11, с.37].

Поет 1972 року свідчив у справі Ігоря Калинця (рік, до слова дуже знаковий – перше ув'язнення Стуса, смерть Паунда). Традиційно для тих часів І. Калинцю інкримінували «антирадянську агітацію і пропаганду», яка

становила загрозу для культивування російських імперських історичних міфів. Декілька днів у застінках КДБ коштували Г. Чубаю здоров'я (і згодом символічно забрали його з життя в 33 роки через хворобу нирок, це, звісно, якщо відкинути будь-які метафізичні чинники) та авторитету (чимало людей з Чубаєвого кола пристали на позицію прихованого чи відвертого засудження поета). Товариш Г. Чубая О. Лишега вважає, що «це вже зовсім інший Львів був: закритий, настраханий, деградований» (коментар із фільму «Чубай», реж. О. Фразе-Фразенко, 2014 р.). Звинувачений та ув'язнений Ігор Калинець вважає (коментар з названого фільму), що ліпше було би йому відбутися засланню (тобто – зберегти престиж поета), аніж переживати моральний злам. Бо ж, за словами В. Неборака, «Калинець, опинившись у малій Зоні, потрапив у коло інтелектуальної еліти, яка заохочувала його до творчості. Чубай, залишившись у великій Зоні, відчув себе в пустелі відчуження» [8].

Свідома позиція мовчання, що тривала ледь не п'ять років, вимушена внутрішня еміграція, що по суті була самоліквідуванням поета, стали реакцією на злочинну політику тоталітарного втручання в індивідуальне існування. Трагічність усвідомлення приречення на смерть відбилася в поемі 1975 року «Говорити, мовчати і говорити знову»:

я ж насправді вмираю

в розквіті сил високо над повільною річкою¹ [11, с.140].

Ця поема стала одним з вершинних творів літератури 70-х рр., що засвідчила появу нового калібру поетів, відмінного від попередників інтровертивною спрямованістю творчих пошуків. Для сімдесятників пріоритетним стало збереження власної суверенності всупереч соціального статусу, саме тому, долаючи в різний спосіб суспільно-політичну невлаштованість, шлях «внутрішньої еміграції» ставав гарантією збереження своєї самості, а деякою мірою спричинив творення поезії нового для української літератури штибу (за висловом Н. Білоцерківець, «герметичної поезії для вузького кола інтелектуалів»).

У поемі Григорія Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову» мистецьке відлюдництво автора втілено в тексті через мотив мовчання. Фрагментаризована, роздрібно-розірвана форма тексту створює ефект сугестії та демонструє проблематичність авторового задуму: проговорити замовчане. Сміслова сила його полягає в тому, щоб ліричному суб'єктові шляхом відшукування вербальних відповідників свого німотного досвіду подолати цей аутичний стан (водночас маючи сумніви щодо правильності та безпечності свого рішення).

Назва твору виражає не просто на чергування таких природних та життєво необхідних для поета процесів (мовчати – говорити), ніби його вдоху-видоху (мовчання це «затамування подиху»). Давнє вчення говорить про герметизм як форму внутрішньої алхімії, метафорою якого служить

¹ тут і далі збережено правопис першоджерела

перетворення свинцю на золото, відповідно мовчання може бути потрактоване як форма творчого процесу, процедура очищення, форма самоініціації.

Загалом мовчання як соціокультурний феномен часто наділяється сакральним змістом як «архімедівська точка опори для мудрих». На думку К. Богданова, мовчання в художньому тексті прочитується як повернення до «початку початків», тобто до початку поезії, прози і загалом культури [2, с.85]. М. Зубрицька вважає, що «мовчання у феноменологічному та онтологічному сенсі є атрибутом простору вічності» [5, с.169]. В. Малахов визнає його за «один з найглибших символів християнства» [6], а, розглядаючи його в ширшому релігійному контексті, можна узагальнити, що це – умова спілкування з Богом, його внутрішнє пізнання. Тобто через мовчання відкривається особливий спосіб комунікації зі своїм внутрішнім світом, що є відбиттям («відлунням») вищих світів (аналогічно до базової аксіоми герметичного вчення «те, що знаходиться внизу, аналогічно тому, що знаходиться вгорі»), з метою досягнення онтологічних істин. Отже, характеристикою цього стану є рефлексивність, через яку осмислюється зв'язок «я-світ».

У поемі Г. Чубая проблемою є те, що без вербальної ініціації суб'єкта для профанного світу не існує, тож не можливий і контакт між ними. Ліричний суб'єкт опиняється заручником простору мовчання. Отже, мотив мовчання маркує не просто відсутність (чи утримання) слова / голосу, а має просторову семантику, бо ж вербалізація думки означає перехід поза межі власної зони резервації ліричного суб'єкта. Говорінням окреслюються межі мовчання, символічне поле тиші (не абсолютно порожнє і чисте, бо ж воно є «відлунням» іншого світу) опозиціонується світу звуків («озлоблених віршів», «назв ліків», «зухвалих голосів»). Конфлікт полягає в протиставленні світу реального (представленого в поемі через сюрреалістичні образи, про які йтиметься далі) власному (ірреальному, замкненому, безпросвітному – герметичному, який метафорично означено деталлю «сутінки»).

Я так довго мовчав

ти ж бо знаєш як важко було мені в сутінках

вустами вологими на добрі слова натрапляти [11, с.139].

Перехід героя зі стану німування (простору «позабуття») в межі голосу, до світу звуків осмислюється в поемі як необхідний, проте небезпечний для «я» ліричного суб'єкта, що підтверджує зміна медитативного зачину поєми поступовим нагнітанням шизофренічного страху та агресії. Ці почуття виражено через використання епітетів «злі» («злі назви річок»), «озлоблені» («озлоблені вірші, озлоблений колір троянд»), а найяскравіше – у метафоричних зіставленнях природного світу та світу-божевільні. Так, «ріки» «сповільнили ритм свій до ритму лікарень», «хмари» – «це психіатри досвідчені / зодягнуті в біле» [11, с.139]. Персоніфіковані образи «озлоблених дерев», «рік із ритмом лікарень», «хмар-психіатрів»,

«шелестіння озлоблене крил у голодних птахів», «кістки Піфагора вигрібає бульдозер» (можлива алюзія до «Бульдозеної виставки», 1974 р. – промовистого символу опору російського андеграунда репресивному режимові) є сюрреалістичними. Загалом сюрреалістична образність посилює «герметизацію» тексту поеми Г. Чубая, де незіставні семіосфери природи та людства з його психічними недугами актуалізують вираз трагічної екзистенції світу, його катастрофізм. Ця «хвороблива» образність в поемі Г.Чубая є художнім відбиттям злочинних «прийомів» імперської влади – репресивної «безумної» психіатрії, однієї з форм ліквідації політичних «ворогів».

У свідомості ліричного суб'єкта поеми, існування у світосоціумі передбачає умисне спотворення істини (чи не достойність, не готовність до неї). Отже, сам той світ є перевертнем, фікцією, його реальність умовно-ілюзорна та наповнена лише «тінями»-«симулякрами» речей, що передано «бутафорними» образами: «змайструйте для них бляшаного / місяця», «привезіть їм «Джоконду» / в куленепробивному ящику», «слід од мертвого місяця» (тут взагалі копія копії – акцентування важливості, «недоступності» образу місяця). Тож можна стверджувати, що мотив мовчання зумовлений станом духовної атрофії людства, на чому наголошував і К. Москалець, говорячи, що «самовтрата означає не тільки виступання з автентичності, а ще й лихий надмір «не тих», фальшивих слів та людей, єдиним порятунком від яких стає свідоме, затяте мовчання» [7]. Автор поеми своєрідно варіює міф Платона про печеру (алюзії до якого зустрічаємо і у «Відшукуванні причетного»), а ліричний суб'єкт поеми типологічно визначається як пророк, герой-медіатор. Трагедія його полягає в усвідомленні неможливості бути почутим, що фактично є його стратою, бо інакше (ототожнившись зі світосоціумом), за М. Гайдеггером, «герой наражається на **небезпеку підкорення** панівній силі загальноновизнаної там істини» (*переклад і виділення наше – А.А.*) [10, с.265]:

щоб між голих дерев не дати себе ошукати

щоб між голих дерев не дати себе догола роздягти [11, с.144].

Тож стан вимушеної втрати голосу героя є протестом. До речі, Ж. Бодріяр зазначав, що таке виявлення опору «зовсім не форма відстороненості, а досконала зброя» [3]. Чи означає досконалість цієї зброї її автоматичну ефективність у споконвічній війні Добра зі Злом? Останні рядки поеми звучать як молитва перед пострілом:

– нехай і на сей раз

вони в нас не вполюють нічого [11, с.145].

Отже, визначаючи семантичну спорідненість концептів мовчання – зброя – молитва, можемо говорити про лицарсько-християнський підмотив, через який розгортається головний мотив мовчання.

Висновки.

Таким чином, умови появи поеми Г. Чубая «Говорити, мовчати і говорити знову» зумовлюють її рецептивну модель як продукту духовної

квінтесенції та чи не магістрального твору автора й узагалі української поезії 70-х рр. ХХ ст. Поема, репрезентуючи напрям герметизму української літератури, декларує його симптоматичність для антиколоніального дискурсу 70-х рр. Внутрішня полівалентність тексту поеми зумовлює розгортання сюжету на декількох смислових рівнях, пов'язаних між собою пафосом трагізму як визначальною психологічною домінантою світовідчуття Г. Чубая та смислосюжетним мотивом мовчання.

Перше концептуальне поле мотиву мовчання прямо репрезентує в тексті «мистецьке відлюдництво» автора, що постає захисною реакцією на злочинну політику імперсько-радянського режиму. Відповідно, мовчання як зона резервації набуває просторової семантики, відмежування від світосоціуму. Мотив мовчання розгорнено через підмотиви приреченості, відчаю та зневіри, відчуття небезпеки, що представлені за допомогою сюрреалістичної образності поеми.

Одним зі смислових горизонтів розвитку мотиву мовчання є сакралізація його змісту як релігійно-філософського феномену (розуміння цього акту як шлях до пізнання істини). Ознакою цього смислового рівня мотиву є рефлексивність, семантика анабіотичності психічного стану ліричного Я.

Апеляція до Платонові притчі про печеру підкреслює конфлікт «я-світ» («я-інший») та розкриває мотив мовчання через можливість та готовність бачити суть речей. Усвідомлення, таким чином, проблематичності виходу з такого стану німування (світ не гідний, не готовий до цього) окреслює кризу медіаторності героя-пророка. А розгортання мотиву мовчання через опозиції мовчання й говоріння, буття й позабуття в смислових координатах Добра і Зла як споконвічного протистояння виявляє лицарсько-християнський дискурс у підтексті поеми.

Список використаних джерел

1. Андрусяк І. М. Про «птахів, затиснутих дощами», або що існує «у проміжку між травами» / І. М. Андрусяк // Поети «витісненого покоління»: Антологія / Упоряд. текстів та передмова І. М. Андрусяка. – Х.: Ранок, 2009. – С.5–35.
2. Богданов К. Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс / К. Богданов. – СПб.: РХГИ, 1997. – 352 с.
3. Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості, чи Кінець соціального. [Електронний ресурс]: Незалежний культурологічний часопис «І» 25/2002. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua.
4. Жадан С. Говорити, мовчати і говорити знову / С. Жадан // Критика. – 2002. – Ч. 11(61). – С.27.
5. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Л.: Літопис, 2004. – 352 с.
6. Малахов В. Здобуття мовчання (за матеріалами Києво-Печерського патерика). Історія української філософської думки. [Електронний ресурс]:

Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/naukma/Filos/2000_18/05_malakhov_va.pdf

7. Москалець К. Поезія Григорія Чубая [Електронний ресурс]: Блог Костянтина Москальця. – Режим доступу: http://k-moskalets.narod.ru/krytyka/poezija_h.chubaja.htm

8. Неборак В. Остання поема Грицька Чубая [Електронний ресурс]: ZBRUC. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/14456>.

9. Рябчук М. «Кінець однієї епохи»: Спогади / М. Рябчук // Г. Чубай. Плач Єремії. Л.: Кальварія, 2001. – С.273–284.

10. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник / Перевод Т.В. Васильевой. – М.: Наука, 1986. – С. 255-275.

11. Чубай Г. Плач Єремії / Г. Чубай. – Л.: Кальварія, 2001. – 320 с.

Annotation

The article makes an attempt to investigate the poetics of hermeticism as a H. Chubay's dominant principle of creation in the poem «To speak, to keep silent and speak again» («Hovoryty, movchaty i hovoryty znovu», 1975). The author analyses causality hermeticism of the 70's anti-colonial discourse, whose literary generation made final rejection of socialist realism rhetoric in favor of aesthetic individualism, as well as developed elitist direction of Ukrainian literature.

The motif of silence is considered the central elements of hermeticism in this poem. It is an extrapolation forced state of inner emigration in the text space. This motif has spacious semantics of silence as a reservation area. This motif is deploed in mini-motives of fatality, hopelessness, danger, which are submitted by surreal imagery.

The motif of silence in the analyzed poem is sacralized through understanding it as a path to Absolute. In this context it has semantics of anabiosis of the lyrical subject's mental state.

The escalation of motif of silence through the conflict between the lyrical subject and the world (with its moral nihilism) opens the new meaning in this motif: capability and readiness to see the truth. The awareness of the problematic of exit from this state of silence (the world is not worthy, not ready for it) describes the mediator crisis (for hero-prophet).

The author states that deploying motif of silence through opposition silence and speaking, existence and nonexistence in semantic coordinates of Good and Evil reveals knightly and Christian discourse in the subtext of the poem.

Keywords: the period of «timelessness», anti-colonial discourse, hermeticism, the phenomenon of inner emigration, motif of silence.

ОБРАЗ ДІВЧИНКИ-ДИТИНИ ЯК ОДИН З ТИПІВ ЖІНОЧОГО
ОБРАЗУ У ТВОРАХ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-РЕАЛІСТІВ

Статтю присвячено розгляду одного з типів жіночих образів, створених англійськими письменниками-реалістами XIX століття. Визначено, що дитиною-протагоністом у творах вікторіанців переважно була дівчинка, яка від народження або за обставинами репрезентувалася як жертва, а у фіналі твору або гинула, або трансформувалася в жінку з власним почуттям гідності, жінку-борця. Цей тип дівчинки-дитини розглядається як одна з ранніх ланок жіночих типів героїнь.

До уваги в статті обрано образ дитини, запозичений з романтизму, який наявний у творчості Діккенса. Наділена найкращими людськими якостями, вона протиставляється цинічному й жорстокому буржуазному суспільству – світу «дорослих».

Ключові слова: тип, жіночий образ, жіночий тип.

Статья посвящена рассмотрению одного из типов женских образов, созданных английскими писателями-реалистами XIX столетия. Выявлено, что ребенком-протагонистом в произведениях викторианцев чаще всего была именно девочка, которая от рождения или в силу жизненным обстоятельствам репрезентовалась как жертва, а в финале произведения или погибала, или трансформировалась в женщину с чувством собственного достоинства, женщину-борца. Этот тип девочки-ребенка рассматривается как одно из ранних звеньев галереи женских образов, типов героинь.

В центре внимания статьи образ ребенка, который заимствован из романтизма, присутствующего в творчестве Диккенса. Обладая лучшими человеческими качествами, она противопоставляется циничному и жестокому буржуазному обществу – миру «взрослых».

Ключевые слова: тип, женский образ, женский тип

Дослідженню англійської літератури XIX століття, зокрема вікторіанської, присвячена (і присвячується досі) значна кількість наукових праць. Незважаючи на достатній рівень осмислення вікторіанського роману, жіночі образи в аспекті їх типологізації, віднесеності до того чи того типу – аспект не осмислено належним чином як у зарубіжному, так й у вітчизняному літературознавстві. Виявлення типологічних ознак жіночих образів у творах письменників означеного періоду допомагає зрозуміти своєрідність еволюційного розвитку англійської літератури, починаючи від романтичної художньої системи і закінчуючи естетичними принципами мистецтва «блискучої плеяди» реалістів 30-50-х років.

Як відомо, літературний процес в Англії 1830 – 1860-х рр. історично збігається з «вікторіанською епохою» (1837–1901), часом, коли виокремлюються інтереси, світовідчуття «середнього класу», пропагується й аналізується все англійське – менталітет, національний характер, особливості історичного розвитку й найближчі перспективи, мораль; вибудовується концепція національної ідентичності («загублена» саме через буржуазну свідомість) [1, с.16].

На думку сучасної дослідниці Е.В. Зброжек, кожна історична епоха формує свої домінуючі моделі поведінки, але вікторіанство в цьому плані дає особливо цікаві й специфічні приклади. Процес формування «англійськості» (Englishness) дає змогу простежити зміни поведінкових норм, що відбувалися, зокрема й гендерних ролей, не лише на рівні повсякденної культури, але й у глибинних пластах культури цієї історичної епохи. У цей час були закладені й основи етики, які склали кодекс поведінки «істинного» англійця, справжнього «героя часу» вікторіанської культури – джентльмена. Він являв собою, відповідно до теорії Кардінера, «базисний тип особистості», який несе відбиток основних цінностей культури у формах свого світосприйняття, поведінки і мислення, а «леді» була доповненням, свого роду, його жіночим двійником за своїм соціальним становищем, системою цінностей і нормами поведінки [2].

Як справедливо зауважує Ю.С. Скороходько, «вікторіанські цінності визначили вікторіанську дійсність та стали основою британського національного характеру. Герої вікторіанських романів є уособленням, ідеалом справжнього вікторіанця, носія вікторіанських цінностей. Їм притаманне почуття обов'язку, терпіння, працьовитість, добропорядність, повага до сімейних цінностей» [3, с.61–62]. Практицизм, здоровий глузд, принцип корисності, заощадливість були базовими рисами справжнього вікторіанця.

Характер реалістичного героя – це втілення сутності самої епохи, соціального середовища, виховання, наслідок впливу низки зовнішніх обставин. Якщо герой романтиків – особистість, котра височіє над світом, то персонаж реалістів – людина, яка «йде на компроміс із середовищем або повністю поглинається життєвою прозою, стає частиною світу речей» [1, с.14]. Протагоніст цього періоду – людина щойно сформованого «середнього класу», до якого, підкреслює Т.Д. Венедиктова, «можна дістатися», але «з якого можна й випасти» [4, с.195]. Така людина стає «осердям динаміки», тією одиницею, яка забезпечує відповідний рух суспільства. Цей «self made man», «людина, що зробила себе сама, людина-ніхто, нічий, нізвідки», за словами дослідниці, «ідентифікує себе не через приналежність до громади або культурної традиції, а виключно через індивідуальну діяльність і її результати» [4, с.195].

Аналіз типології жіночих образів англійської літератури ХІХ століття дає змогу виокремити декілька базових типів жіночих образів у творах письменників-реалістів. Нашу увагу привертає тип героїнь, створених

реалістами, зокрема Ч. Діккенсом, і співвіднесений з романтичними «європейськими» типами образ дитини. Нерідко в іпостасі пригнобленої героїні постає зворушливий образ дівчинки, змушеної боротися не лише за увагу й любов оточуючих, але й за життя та щастя близьких, іноді ризикуючи власним. По суті він близький до типу «жінки-жертви», але має своє продовження й розвиток.

Типологія жіночих образів реалістів ще зберігає успадковані від романтиків принципи застосування контрасту й символічних деталей у портретних характеристиках, прийом емоційного зв'язку картин природи з внутрішнім станом героїні. Зберігаються й загальні риси романтичних жіночих типів, «східного» та «європейського», у їх різних версіях. Однак, якщо жіночі образи романтиків були насамперед образами-символами, втіленням певної абстрактно-універсальної ідеї автора, то героїні письменників-реалістів – це соціально-конкретні представниці різних верств буржуазного суспільства. Відповідно, їхня доля, характер і манера поведінки змальовані у взаємозв'язку із законами та умовами існування в соціумі. Художньо осмислюючи сучасне суспільство, письменники-вікторіанці створюють багатогранні людські типи.

У творчості письменників «плеяди» романтична опозиція «східний» – «європейський» нівелюється, ускладнюється виявленням варіантів та їх нюансуванням, з'являється широкий спектр жіночих типів. Серед них: жінка-жертва, одружена з нелюбом заради матеріальних статків; пихата аристократка або представниця буржуазії з корисливим ставленням до життя; щира, порядна жінка з народу і зворушлива беззахисна дівчинка-дитина.

Образ дитини, запозичений із романтизму, є типовим у творчості Діккенса. Героїня наділена найкращими людськими якостями й протиставляється цинічному і жорстокому буржуазному суспільству – світу «дорослих». Образ дитини для романтиків – ідеальний моральний орієнтир, «утілена чистота й невинність», «образ людини до гріхопадіння», символ початку, «гносеологічний символ, що позначає стан щасливого незнання й прославляє цілісність і гармонійність свідомості» [5, с.33].

На відміну від дитячих образів У. Блейка, які позбавлені образотворчої конкретності і є «емблематичними», здебільшого алегоричні й відрізняються «образотворчою лапідарністю» (особливо в «Піснях невинності»), дитячі персонажі Діккенса мають чіткі характерологічні риси і портретні характеристики [5, с. 34]. У творчості Діккенса образ дитини – це «божественне дитя», послане Богом на землю для спасіння людства, яке символізує ідею любові й милосердя, возз'єднання сім'ї та віри в диво. Переважно саме дитина завдяки непорушній вірі в добро сприяє «моральному переродженню» безнадійно «зачерствілих» дорослих («Домбі і син», «Важкі часи», «Крамниця старожитностей»). Розповідаючи про дитячі страждання, Діккенс неодмінно паралельно розкриває психологію дитячих характерів.

У творах Діккенса діти сприймаються як маленькі мудреці, що інтуїтивно відчують добро і зло. Таким є образ Флоренс, доньки Домбі («*Dombey and son*»). Основне її призначення – самовідданою і безкорисливою любов'ю допомогти «переродитися» прагматичному й бездушному буржуа-батькові в добру людину.

Ім'я Флоренс (Florence – від лат. Florentia – цвітіння, розквіт <florens, від flogere – цвісти, розквітати) асоціюється з квіткою. Вона й справді схожа на рослину, якій легко завдати болю, зламати, проте в ній є певна внутрішня стійкість, любов та нерозділена ніжність, які ще здатні впливати на егоїзм батька.

Описуючи зовнішність маленької Флоренс, Діккенс у романтичному дусі акцентує увагу на виразі глибоких темних очей дівчинки, які не подитячому серйозно дивляться на світ. У її портреті переважають не стільки зовнішні, скільки психологічні характеристики: «Дівчинка, пригнічена горем і занедбана, була такою лагідною, тихою й безмовною, стільки було в ній ніжності, яка, здавалося, нікому не була потрібна, і стільки болючої чуйності, яку, здавалося, ніхто не помічав і не боявся поранити ... » [6, с.34–35] (*Переклад наш – О. Б.**).

Незважаючи на соціальну детермінованість, образ Флоренс має виразні риси романтичної героїні: вона ніжна, чутлива й самотня. Однак її самотність спричинена умовами життя, ставленням до неї людей, які несуть відповідальність за її виховання, проте мало переймаються її душевним станом.

Створюючи емоційний колорит портрету Флой (Флоренс), автор нерідко вдається до впізнаваного романтичного образотворення, наприклад, опису моря як символу небезпеки й загибелі: «Здавалося їй, що все сповіщає про невпевненість і занепокоєння. Флюгери на шпильях і дахах таємниче натякали на шторм і, немов примарні пальці, вказували на згубні хвилі, де, можливо, плавали уламки кораблів» [6, с.347–348]. Ці образи дикої природи виникають у свідомості героїні на тлі похмурого, бездушного урбаністичного пейзажу. Якщо жінки романтиків переживали різні психологічні стани під впливом природного довкілля, то героїня Діккенса перебуває в «кам'яних джунглях», де немає місця справжнім почуттям.

Типологічно близьким образу Флоренс Домбі є образ головної героїні роману Діккенса «Крамниця старожитностей» («*The Old Curiosity Shop*») – Неллі. Живучи в похмурому будинку антиквара, заповненого старими речами, що навіюють тугу, героїня мовчки страждає, але не говорить про свої переживання, оберігаючи спокій дорогої їй людини.

Разом із дідом Неллі прагне якомога швидше покинути стіни чужого будинку-темниці. Як і романтичні героїні (Зулейка і Лейла), вона тікає. Надія на світле майбутнє перетворює в її уяві навколишню дійсність: «Блаженна

* Тут і далі, де спеціально не зазначено, переклад з англійської наш – О.Бесараб

тиша, повна радості й надій, <...> дзвіниці й шпилі, такі темні та похмурі в інший час дня, зараз іскрилися й світилися на сонці; непоказні вулиці і закутки тріумфували в його променях, а горизонт, що танув в немислимій височині, посилав свою безтурботну посмішку всьому, що розстиалося під ним» [7, с. 80]. Ім'я героїні Неллі (Nellie, Nelly – дериват від Helen – дав.-гр. – Helene – дослівно «світла», у давньогрецькій міфології – уособлення досконалої жіночої краси) цілком відповідає її зовнішньому вигляду й душевній чистоті [8, с.102–103].

До типу дівчинки-дитини можна віднести також другорядні образи дівчаток, яких Діккенс означає епітетом «маленька»: маленька служниця («little servant»), маленька Барбара («little Barbara»). Як Флоренс і Неллі, їх об'єднують зовнішні риси (мініатюрність і витонченість) та внутрішні якості (щирість і чутливість душі). Але незважаючи на доброту й самопожертву заради близьких, вони – жертви суспільного ладу, у якому виросли й живуть. До таких героїнь можна віднести Сесілію Джуп («Важкі часи») («Hard Times: For These Times») доньку циркового артиста і танцівниці, дитину, котра була змушена швидко подорослішати, аби допомогти батькові. Природні якості Сесілії, Флоренс і Неллі (уява, доброта і щирість) допомагають уникнути згубного впливу сучасного їм суспільства і зберегти чистоту душі.

Образ дівчинки-дитини неодноразово створювала і Ш. Бронте. І саме образами дівчинки-дитини започатковано зображення найвідоміших бронтевських героїнь, образів «жінок-борців». На відміну від вищезазначених образів Ч. Діккенса, її дитина поставлена в життєві умови соціальної жертви, намагається застосувати всі, досить лімітовані свої можливості (фізичні, розумові) у боротьбі за справедливість, за свою людську гідність. Але на відміну від героїні У. Теккерея Беккі Шарп, на початку твору поставленої у схожі з Джейн Ейр і Люсі Сноу умови, героїня Ш. Бронте не втрачає природної чистоти і духовності, не поступається своїми моральними принципами заради самоствердження, а здобуває своє людське щастя виключно завдяки своїм зусиллям, знанням та праці. Спочатку Джейн і Люсі – дівчатка, яким важко знайти контакт із жорстоким навколишнім світом, вони змушені захищатися від зазіхань на власну особистість, марно намагаються боротися з несправедливістю і через це стають ще більш самотніми. Коли вони дорослішають, життєві колізії змінюються, взаємодія з людьми, світогляд і характери міцнішають, з'являється терплячість, лояльність до людей і обставин. При цьому внутрішній стержень, душевна сила героїнь зміцніли, оформилися чіткі моральні принципи, які в поєднанні з накопиченим досвідом і професійними знаннями зумовили їх самостійність у визначенні своєї долі.

Типологія жіночого образу в англійській літературі обумовлена передусім мистецькими напрямками свого часу з їх естетичними принципами конструювання образу героя й образу жінки зокрема. Навіть аналіз одного з типів жіночих образів літератури XIX століття, дає підставу зробити висновок, що типологізація героїнь значною мірою залежить від життєвих

цінностей, цілей і переконань автора, його світосприйняття та естетичних смаків, що обумовлює типовість жіночих образів у творах різних письменників. Навіть в образах маленьких дівчаток з їх зростанням як особистостей вже виокремлюється загальна тенденція в еволюції жіночих образів різних європейських літератур протягом ХІХ століття: образ жінки постає в динаміці, в русі до самостійності, незалежності, освіченості. Звичайно, цей розвиток ідентифікується в літературі кожної країни по-своєму й відбувається різними темпами.

Результати запропонованої розвідки можуть бути використані в подальшому розробленні літературознавчих проблем з обраної теми, для підготовки спецкурсів з історії англійської літератури.

Список використаних джерел

1. Тихонова О. В. История западноевропейской литературы ХІХ века (романтизм и реализм): учеб. пособие для вузов / О.В. Тихонова. – Воронеж: Изд.-полиграф. центр Воронежского гос. ун-та, 2008. – 44 с.
2. Зброжек Е. В. Викторианство в контексте культуры повседневности / Е. В. Зброжек // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – №35. – С.28–44.
3. Скороходько Ю. С. Жанрова специфіка англійського неовікторіанського роману 1990-2000-х років: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 / Ю. С. Скороходько. – Сімферополь, 2012. – 217 с.
4. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма ХІХ века / Т. Д. Венедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие – М.: Высшая школа, 2001. – С. 186–220.
5. Токарева Г. А. «Бес в пеленах» (онтологический аспект образа ребенка в художественной философии У. Блейка) / Г. А. Токарева // Филологические науки. – 2004. – № 4. – С. 33– 42.
6. Dickens Charles. Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation (1848): [the novel] [Електронний ресурс] / Charles Dickens. – London, Bradbury & Evans. – 600 p. – Режим доступу: <http://archive.org/details/dealingswithfir01unkngoog/>. – Назва з екрану.
7. Dickens Charles. The Old Curiosity Shop: The Project Gutenberg EBook (1840 – 1841): [the novel] [Електронний ресурс] / Charles Dickens. – ReleaseDate: March 7, 2008. – Режим доступу: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2829222 / – Назва з екрану.
8. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен: 4000 имен / А.И. Рыбакин. – 3-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 224 с.

Annotation

The article is devoted to the study of one of the types of female images created by English realist writers.

The image of the child-protagonist in works of Victorians most frequently was precisely the girl who by birth or by life circumstances was represented as a victim and in the final of the work either perished or transformed into a woman with dignity, a female fighter. Thus, we can consider the type of girl-child, as one of the earliest parts of the gallery of female characters, types of heroines.

The image of the child is taken from romanticism and, for example, in Dickens' creative works is typical. He is identified with the best human qualities, is opposed to cynicism and cruelty of bourgeois society - the world of «adult». Image of a child for romantics is a perfect moral guideline, «the embodiment of purity and innocence», symbol of the beginning. But, unlike William Blake, whose children characters are deprived of graphic images concreteness and are «emblematic», children images of Dickens have distinct characterological traits and portrait characteristics.

In the work of the realists, in particular Dickens, the image of a child - is a «divine child», sent by God to earth to save mankind. Image of a child symbolizes the idea of love and mercy, family reunification and faith in a miracle. Often, it is the child due to the unshakable faith in the goodness promotes «moral regeneration» of hopeless «angry» adults («Dombey and Son», «Hard Times», «The Old Curiosity Shop»). In the works of Charles Dickens and Charlotte Bronte children are perceived as little sages who intuitively feel good and evil.

Key words: type, female image, female type.

УДК 821.161.1- 994.09

Т. П. Ворова (м. Дніпропетровськ)

ЗАШИФРОВАННИЙ ЗМІСТ ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗОК В. Ф. ОДОЄВСЬКОГО

Аналізуються чотири малоформатні казки В.Ф. Одоєвського з циклу «Сказки и повести для детей дедушки Ириней». Дискутується можливість існування декількох рівней трактування казок – від повчально-дидактичного до філософсько-езотеричного. Літературні казки письменника-любомудра розглядаються як певні формули з математично точно викладеними філософськими думками, у яких під верхнім симплістичним рівнем криються

важливі поняттєві ключі, що розкривають закодований концепт у казкових творах В. Ф. Одоевського.

Ключові слова: дидактизм, філософська заангажованість, духовна еволюція, приховані рівні інтерпретації.

Анализируются четыре малоформатные сказки В. Ф. Одоевского из цикла «Сказки и повести для детей дедушки Иринея». Дискутируется вероятность существования нескольких уровней трактования сказок – от назидательно-дидактического до философско-эзотерического. Литературные сказки писателя-любомудра рассматриваются в качестве неких формул с математически точно выраженными философскими мыслями, в которых под поверхностным симплицистическим слоем таятся важные понятийные ключи, раскрывающие зашифрованный концепт духовности в сказочных произведениях В. Ф. Одоевского.

Ключевые слова: дидактизм, философская заангажированность, духовная эволюция, скрытые уровни интерпретации.

В.Ф. Одоевський – романтичний геній [7] – визнавався сучасниками як людина глибоких і різноманітних знань, така, яка зробила особистий вклад у розвиток російської культури, просвіти й педагогіки [6]. Після опублікування «Сказок и повестей для детей дедушки Иринея» (1841) цей письменницький цикл охарактеризували як збірник талановитих творів винятково дидактичного характеру, орієнтованих лише на дитячу аудиторію.

Оцінка циклу в такому ракурсі є загальноприйнятою і у наші дні (В.Сахаров [9], М.Турьян [8], А.Немзер [4] та ін.). Проте самотутній розум любомудра і літератора В.Ф. Одоевського, який мав бездоганний письменницький смак і філософський погляд на життя, не міг створити певні спрощені сентенції повчального характеру, забуваючи власну оригінальну авторську манеру, засновану на філософській глибині поетичних алегорій та образів. Наше дослідження, можливо, допоможе розкрити закодовані поняттєві нашарування в чотирьох казках вищезазначеного циклу.

Завданням нашої статті є аналіз чотирьох малоформатних казок із циклу В.Ф. Одоевського з метою виявлення їх своєрідної понятійної філософської основи, що являє собою, скоріше, вираз певного процесу гармонізуючої духовної діяльності людини, аніж наївні дидакти для дитячого виховання.

Потрібно пам'ятати, що письменник до кінця життя вважав себе любомудром [2], тому його твори мають математично точно виражену й прискіпливо, до найменших деталей вивірену думку з галузі філософії, езотерики та алхімії. На кшталт того, як неприродньо спрощено використовувати алхімічні символи в їх буквальному розумінні, випускаючи при цьому найважливіший, ретельно приховуваний глибинний контекст їх інтерпретації, так само й у казках, призначених, начебто, лише для дітей, окрім поверхневого рівня розуміння існує більш глибокий і вагомий, закодований контекст сприйняття. Тому зосередимо нашу увагу на

трактуванні прихованої інформації казкових творів письменника, зберігаючи авторську логіку їх прочитання й побіжно вказавши на очевидні повчально-дидактичні ідеї.

Першопочатковим дидактичним рівнем розуміння першої казки «Городок в табакерке» (сюжет цього твору загальновідомий, тому переказ його змісту є недоцільним) є стимулювання розвитку і спонукання допитливості в дітей у ставленні до оточуючого середовища; у казці батько не дає прямих відповідей на запитання сина про принцип роботи механізму табакерки, а пропонує: «сам посмотри попристальнее да подумай: авось-либо отгадаешь. Только вот этой пружинки не трогай, а иначе все изломается» [10, с.396]. Зазвичай, саме наявність заборони спонукає дитину до її порушення. Батько, напевно, знав про цю універсальну рису дитячого характеру, і, якщо він звернув увагу сина на наявність деякої особливої пружинки, то, певна річ, у розрахунку на прогнозовану реакцію дитини дослідити ключову деталь у механізмі табакерки. Фінал казки підкреслює очевидну рацію батька: син зумів-таки дослідити всі тонкощі й нюанси музичного містечка Дінь-Дінь, враховуючи і прихований вплив на всіх мешканців містечка секретної пружини.

Переносне значення твору полягає у ствердженні того факту, що людство все ще знаходиться в дитинному віці (ця ідея відображена в образі-символі малюка), чиє пізнання світу поволі стимулюється певним наставником (в образі «татка» легко пізнається Бог-Отець). Знаючи про любов людини до порушення будь-яких обмежень (згадаємо хоч відомий біблійський міф про куштування забороненого плоду в Едемі), він і тут свідомо провокує людського сина (хлопчика Мішу) на пізнання довколишнього світу через накладення табу. Показово, що Міша не був покараний батьком за те, що торкнувся-таки пружинки; більш того – батько розсміявся й зі схваленням констатував, що Міша «в самом деле почти понял, отчего музыка в табакерке играет» [10, с.402] (хоча перебіг подій казки відбувається уві сні героя). Заклучна фраза батька («ты это еще лучше поймешь, когда будешь учиться механике» [10, с.402]) переорієнтовує увагу читача на ще вищий рівень казкової інакомовної символіки, і тоді табакерка фігурує складним космосом чи універсумом, у якому все впорядковано й побудовано у формі ієрархічної піраміди (хлопчики-дзвоники, молоточки, валик, пружинка, а все разом – містечко Дінь-Дінь), але без невидимої, проте присутньої за всім цим пружинки (тобто Бога), це все мертве, полишене життя, недієздатне. Тому музику космосу, чи божественну музику сфер батько радить сину вивчати за допомогою механіки, – небесної механіки, ясна річ, тієї, яка здатна допомогти людині зрозуміти всесвіт, і zarazом, витлумачити глобальний задум її впорядника – Небесного Механіка / Архітектора / Творця / Бога.

Друга казка «Мороз Иванович» (її зміст широко відомий, тому детально зосередимось на специфіці її інтерпретації) ілюструє, на перший погляд, повчально-дидактичну ідею (втім, як і всі казки В.Ф. Одоевського)

розмежування таких категорій як «добре» і «погане». Проте у цієї казки є прихований контекст, який завуальовано за повчальною описовою характеристикою двох героїнь: позитивної – Рукодільниці, і негативної – Лінивиці. Спочатку зазначимо, що родові стосунки між дівчатами, нянечкою, що живе з ними, і Морозом Івановичем ніяк не відзначені. Героїні – просто пересічні дівчата, а Мороз Іванович взагалі мешкає на дні глибокого колодязя, про що героїні на початку казки навіть не підозрюють. Рукодільниця (в абсолютній відповідності до значення власного імені) уміє виконувати багато видів корисної роботи, а Лінивиця (її ім'я також не потребує додаткового пояснення) не має жодного практичного досвіду у веденні домашнього господарства (для опису знань і вмінь кожної героїні виокремлено великий текстовий фрагмент). Проте в житті Рукодільниці раптово трапляється неочікуваний інцидент – її відро падає в колодязь. Ніщо у світі не трапляється випадково, і цей епізод у житті героїні варто визначити як зумовлену, долею передбачену ситуацію. До речі, нянечка чомусь ставиться до роботящої дівчини неадекватно жорстоко (письменник визначає бабцю як «строгую и сердитую» [10, с.409]) і примушує витягти відеречко самотійно (цілком імовірно, що з життєвої точки зору, це має стати фатальним для героїні), мотивуючи свій наказ тим, що «сама беду сделала, сама и поправляй; сама ведерко утопила, сама и доставай» [10, с.409].

Сплетіння символів відеречка й глибинної води з колодязя недвозначно асоціюються з космічними потоками, жіночим приймаючим началом та концептуальним архетипом перевернутого догори Дерева Життя [3], що дає нам змогу зазначити присутність містерії у цій казці: нянечка є строгим куратором, що наглядає за неухильним виконанням виконуваного ритуалу, а сам епізод потрібно вважати ключовим, оскільки саме після цього моменту починає розгортатися чарівно-казкове дійство. Рукодільниця спускається в колодязь (рух по вертикалі вниз), контактує з пиріжком у пічці, золотими яблучками на яблунці, Морозом Івановичем, три дні працює у старого вдома, отримує нагороду, повертається додому тим самим шляхом (рух по вертикалі угору). Вбачаємо, що у цьому наявні головні компоненти ініціаційного містеріального процесу, що підтверджують нашу першопочаткову гіпотезу про містерії (схід в інший світ і повернення, виконання наперед визначених завдань, отримання обіцяної нагороди), а гостинці дівчини для Мороза Івановича – це ритуальне жертвоприношення для певної сутності, яка супроводжує проходження ініціації.

Імовірно, Мороз Іванович є богом Велесом, оскільки саме він зображувався старим хазяїном підземного світу і його, відповідно, позиціонували як покровителя чарівників і магів, тому й містерії посвячення відбувалися під безпосереднім його керівництвом. Недарма в його описі автор підкреслює риси дідугана («седой-седой», «тряхнет головой – от волос иней сыплется, духом дохнет – валит густой пар» [10, с.409]) і тим самим риси архаїчності (усі дії, пов'язані з Морозом Івановичем, відбуваються в зимовому обрамленні: будинок із суцільного льоду, на стінах прикраси зі

сніжинок, перина у старого зі снігу, сам він на лавці сніжки їсть; та й ім'я старого пов'язане з розумінням полярної зими і холоду, а відповідно – і з найдавнішою цивілізацією Арктидою).

Ще одним свідченням розгортання дії ініціаційної містерії в казці є ритуально обґрунтована поява епізодичного, але символічно важливого персонажа – півня. Добре відома функція півня як психопомпа – провідника душ зі світу живих у світ мертвих і навпаки [3]; а також як зооморфної персоніфікації бога Гермеса, який і є богом-провідником в ініціаційних містеріях. Тому поява півня в аналізованій казці не випадкова й навіть закономірна. Побачивши рукодільницю, він злетів на тин і закричав: «Кукареку, кукареки! / У Рукодельницы в ведерке пятаки!» [10, с.411]. Недарма письменник зауважив необхідним і важливим увести обов'язковий для містерії звуковий код півнячого крику (він продубльований у «Казці про півника» О.С. Пушкіна, «Чорній куриці» А. Погорельського, «Вії» М.В. Гоголя), оскільки це обов'язковий ритуальний елемент ініціації. Ось чому розумна Рукодільниця особисто годує півника (згадка про цю важливу деталь є серед основних повинностей, обов'язково виконуваних героїнею зранку). Цю ж інформацію ще раз виокремлено після повернення героїні додому: «петух, которого она всегда кормила» [10, с.411], з радістю сповіщає про її щасливе повернення з дарами після виконання складної задачі.

Друга половина казки також пов'язана з містеріальним дійством для Лінивиці, яке стає прогнозовано невдалим для цієї героїні, позаяк усе, що вона робить, є дзеркальним відображенням успішних дій Рукодільниці (усі дії ідентичні тим, що вже відбулися в першій частині, але мають негативний заряд/значення). Проте є й суттєва відмінність – письменник особливо виокремив мотивацію дій Лінивиці: вона не лише нічого не вміє робити, але й заздалегідь впевнена, що «стариган» – добрий, і тому він нагородить її у будь-якому випадку просто за те, що вона завітала до нього. Цим підкреслено не лише негативний аспект нахлібництва як соціального явища, але й те, що ця процедура ініціації не зіграє тієї значущої для духовного розвитку й еволюції людської душі ролі, якщо лише сама душа не підготувалась до посвячення відповідним чином і заздалегідь не надбала відповідні якості. Тому подарунки Лінивиці – сяючий діамант і срібний злиток – виявляються просто льодом, що з часом розтане. Відповідно, півник глузливо привселюдно констатує цей неприємний факт: «Кукареку – кукарекулька, у Лениницы в руках ледяная сосулька!» [10, с.413]. Автор, орієнтуючи читача на езотеричний підтекст, закінчує казку закликком поміркувати, «что здесь правда, что неправда; что сказано впрямь, что стороною; что шутки ради, что в наставленье...» [10, с.413]. Багатозначна трикрапка вказує на таємничий зміст казки, прихований за образами-символами «маленького бриллиантика», подарованого старим Морозом Івановичем на згадку Рукодільниці і фальшивого блиску «пребольшого серебряного слитка» і «пребольшого брильянта», якими мудрий старий нагородив Лінивицю зі словами: «какова твоя работа, такова будет тебе и награда» [10, с.413].

Безсумнівно, що і третя «Сказка о четырех глухих» (індійська казка) [10, с.413-416] містить на поверхневому поняттєвому рівні явно дидактичну ідею, пов'язану з умінням слухати, домовлятися, розвивати взаєморозуміння з різними людьми: у творі йдеться про чотирьох чоловіків, які почергово спілкуються один з одним на побутові теми і, будучи зовсім глухими, ображаються на відсутність порозуміння з іншими учасниками комунікації. Проте ці персонажі з казки виявляються представниками чотирьох різних соціальних каст: пастух (шудра), злодій (вайшья), сторож (кшатрій), брамін (брахман). Тому наступний поняттєвий рівень казки – вміння спілкуватися й домовлятися з представниками різних соціальних рівнів і верств, пропонуючи їм об'єкт їхнього зацікавлення і, таким чином, вилучаючи користь, що задовольняє будь-яку власну потребу. У такому випадку, казка є яскравою ілюстрацією необхідності розвитку навичок соціальної орієнтації, що передбачає знання ієрархії і спонукальних стимулів для представників різних верств населення. У казці письменник промовисто наголошує на необхідності навчання таким соціальним навичкам і вмінням, котрі б допомогли будь-якій людині стати «своїм» серед «чужих»; у протилежному ж випадку, приреченість лишатися глухим буде фатальним чином переслідувати людину, навіть за наявності найліпших намірів і бажань.

Поверхневий дидактичний рівень четвертої казки «Разбитый кувшин» (ямайська казка) [5] пов'язаний з ідеєю поваги/шани й стимулюванням трудолюбства: у творі йдеться про дівчину-сироту Марійку, яку виховує зла тітка; вона жакливо ставиться до дівчинки, а до власної доньки – добре. Дівчинка випадково розбиває глечик, і, остерігаючись жорстокого покарання від тітки, йде з дому. Дорогою вона зустрічає бабусю, двічі безголову й один раз з головою; дівчина вдало виконує завдання старої, за що й отримує від неї нагороду (цілого глечика, поле з будинком і бричку, щоб їздити садибою). Її сестриця проходить такий же шлях, але, не вгодивши старій, не отримує нічого. Таке ж наповнення можна було б приписати й казці «Мороз Иванович» (до речі, за своїми основними положеннями обидві казки співпадають і є практично повтором одна одної; відмінність лише в національному колориті й деяких специфічних деталях: у казці «Мороз Иванович» фігурує сувора, проте справедлива нянечка, тоді як у ямайській казці – зла родичка). Здавалося б, навіщо письменнику знадобилося дублювати один і той самий сюжет? Однак, більш поглиблений аналіз усіх подробиць і нюансів казки дає змогу виокремити інший контекст, прихований за зовнішньою невибагливою фабулою, а саме: вміння розпізнавати голос інтуїції й слідувати його вказівкам, досягаючи бажаної нагороди без турботи.

У першій оповідній лінії казки Марійка розбиває глечик – річ у господарстві необхідну, але не таку цінну і легко замінну на будь-який інший глечик. Героїня в розпачі бредє навмання та зустрічається з безголовою старою (стара виступає образом-символом інтуїції, котра може діяти лише тоді, коли вимикається розум чи інтелект). Дівчина точно виконує вказівки

старої і двічі вносить поправки до свого шляху відповідно до бабусиних рекомендацій. Втретє Марійка зустрічає ту саму стару, але з головою на в'язах – вказівка на те, що в цьому випадку для успішного виконання завдань, поставлених старою, потрібно діяти з розумом і без свавілля. Саме так і чинить Марійка (завдання старої були простими і не потребували особливих фізичних зусиль: зварити кашу, з'їсти її самій і погодувати kota, знайти у курнику три унікальних яйця). За оперативність, точність і акуратність у виконанні завдань Марійка не лише отримує похвалу від старої (образ-символ інтуїції), але й нагороджується цілим глечиком (образ-символ відновленого фізичного тілесного здоров'я), а також матеріальними цінностями (тростинне поле, будинок, бричка), що надає героїні статусу заможної пані (образ-символ незалежності, самостійності тіла, душі й духу від тяжіння матеріального тлінного світу), а це вже асоціюється з вдало завершеним процесом просвітлення. Тому Марійка полишає злу тітку (образ-символ того самого матеріального світу, котрий так обтяжував дівчину) і живе в щасті та задоволенні.

Друга казкова лінія показує той самий шлях, подоланий рідною донькою тітки (асоціативна символіка непросвітленої душі, міцно пов'язаної фізичними зв'язками з матеріальним світом). Чи варто вказувати, що інтуїція у другій дівчини заблокована й не виявляє себе в жодній формі. Відповідно – дівчина не прислухається до вказівок старої, діючи хибно, оскільки прислухається до голосу власного розуму, і, зрештою, отримує замість винагороди лайку від старої і розбиту яечну шкаралупу. Важливим є те, що в казці кількаразово згадується червона спідниця старої як важлива деталь її гардеробу, а червоний колір є ознакою божественної сутності, її загальнотворчої сили й енергії. Тому для Марійки репліки старої були пророчими підказками, а в ситуації з її сестрицею розгнівана бабця (знову ж, у червоній спідниці) сідає на змія і назавжди полишає те місце, де живе дурна дівчина. Тому мораль казки надто очевидна, щоб зневажити її: не варто ігнорувати поради і спонукання інтуїції, оскільки вони час від часу більш вартісні (для тих, хто вміє чути), аніж аргументи раціонального его людської особистості.

Таким чином, творча своєрідність літературного майстра В.Ф. Одоєвського втілюється у створенні чотирьох казок, у яких виявляється художня краса вирішень філософських проблем, виокремлених процесом духовних пошуків. Письменницький інтерес фокусується на певних таємницях людської психіки, основи якої закладаються в дитячому віці. Мабуть тому, аналізовані казки адресовані дитячій аудиторії з метою каталізації допитливого дитячого розуму до можливої духовної еволюції. Проаналізовані казки В.Ф. Одоєвського демонструють твори з певною філософською концепцією під маскою дидактизму, орієнтованих на створення у читача особливої світоглядної платформи для розвитку езотеричної системи знань.

Список використаних джерел

1. Большакова В.В. Психологические взгляды В.Ф. Одоевского (к 120-летию со дня смерти): [электронный ресурс]. – Режим доступа: library.ru/2/lit/sections.php?a_.
2. Каменский З.А. Московский кружок любомудров / З.А. Каменский. – М.: Наука, 1980. – 325 с.
3. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. – Серия «Символы». Кн. IV. – 412 с.
4. Немзер А. В.Ф. Одоевский и его проза // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 3–11.
5. Одоевский В.Ф. Сказки и повести для детей дедушки Ириней: [электронный ресурс]. – Режим доступа: az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_.».
6. Одоевский В.Ф. Избранные педагогические сочинения. Под ред., с вступ. ст. и прим. В.Я. Струминского / В.Ф. Одоевский. – М.: Учпедгиз, 1955. – 368 с.
7. Русский романтизм. Сб. статей / Отв. ред. К.Н. Григорьян. – Л.: Наука, 1978. – 320 с.
8. Турьян М. А. Странная моя судьба / М. А. Турьян. – М.: Книга, 1991. – 398 с.
9. Сахаров В.Я. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Соч. в 2 т. – Т.1: Русские ночи. Статьи. Вступ. ст., сост. и ком. В.Я. Сахарова. – М.: Худ. лит., 1981.
10. Сказки русских писателей XVIII-XIX вв. – М.: Престиж Бук: Литература, 2010. – 1120 с.

Annotation

V.F. Odoevsky was generally recognized by the contemporaries as a man with the vast and diverse knowledge who contributed a lot to the Russian culture, enlightenment and pedagogy. It is quite logical that after the publication of «Fairy Tales and Stories for Children from Grandfather Iriney» (1841) this writer's cycle was characterized as the collection of merely didactic talented literary works which were directed exclusively towards the children's audience.

However the original intellect of the man of letters V.F. Odoevsky (who possessed the irreproachable writer's taste and philosophical attitudes towards life) couldn't create some simplistic precepts highlighted with didacticism and consign to oblivion his own original author's style based on the philosophical depth of his poetic allegories and images. Our research might help to uncover the cipher conceptual levels in four fairy tales from above-mentioned cycle.

The target of our research is the analysis of four small-sized fairy tales «Town in Snuff-box», «Moroz Ivanovitch», «Fairy Tale about Four Deafs», «Broken jug» taken from the cycle of V. F. Odoevsky with the purpose of revelation of their peculiar conceptual philosophical basis that represents rather the process of harmonizing spiritual human activity than the naïve moralities for

children's upbringing. That is why we focus our attention on the interpretation of hidden information from the fabulous works of the writer and the reservation of the author's logic of the works' perusal with the brief statements about the educational didactic ideas lying on the superficial level.

The creative originality of the literary expert V.F. Odoevsky is embodied in the making of four fairy tales, in which it is displayed the art beauty of the decisions of philosophical problems emphasizing the process of spiritual researches. The writer's interest is focused on some secrets of human mentality whose foundation is placed in childhood. That is why these fairy tales might be addressed to the children's audience for the purpose of awakening the keen child's mind for the possible spiritual evolution. The analyzed fairy tales of V.F.Odoevsky represent the pieces of writing with the definite philosophical conception hidden under the mask of didacticism, these tales are orientated towards the creation of the reader's particular basis of world outlook in order to develop the esoteric system of knowledge.

УДК [070 + 316.77] (477)

В. Л. Галацька (м. Дніпропетровськ)

СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ПУБЛІЦИСТИКА УКРАЇНИ: АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБРАЗУ

У статті йдеться про основоположні для театральної публіцистики сучасної України образи-ідеї, образи-концентрати, які є структурними елементами інформаційного образу й формують енергетично-смісловий та духовний континуум глобалізованої епохи.

Відзначається, що в пошуку нових засобів презентації сценічного буття сучасної України театральна публіцистика як потужний сегмент художньої соціальної комунікації створює особливий тип інформаційного образу. Розглядається характер взаємодії інформаційного й художнього принципів освоєння сценічного життя України засобами театральної публіцистики, що сприятиме створенню потужного культурного ореолу нації.

Ключові слова: інформаційний образ, образ-концентрат, образ-ідея, духовність, глобалізація, теорія відображення.

В статье рассматриваются основоположные для театральной публицистики современной Украины образы-идеи, образы-концентраты, которые являются структурными элементами информационного образа и

формируют энергетически-смысловой и духовный континуум глобализированной эпохи.

Отмечается, что в поиске новых средств презентации театрального бытия современной Украины театральная публицистика как мощный сегмент художественной социальной коммуникации создает особенный тип информационного образа. Рассматривается характер взаимодействия информационного и художественного принципов освоения сценической жизни Украины средствами театральной публицистики, что способствует созданию мощного культурного ореола нации.

Ключевые слова: информационный образ, образ-концентрат, образ-идея, духовность, глобализация, теория отражения.

Художня культура сьогодні виступає квінтесенцією основного принципу, який позиціонує антропоцентричні ідеали [9, с.16]. Саме театральне мистецтво являє собою феномен супервтілення життя (Е. Барба) й здатне продемонструвати цю рефлексію у специфічних формах. Відомий теоретик театру М. Євреїнов зауважував, що людина потребує театру інстинктивно, але ця потреба не обмежується лише сценою [5, с.45], тому що театральність проникає сьогодні в усі сфери життя: політичного, інтелектуального, культурного. Він визначав її як інстинкт перетворення, «...протиставлення образам, які сприймаються зовні, образів, які доволіно творяться людиною, інстинкт трансформації видимостей природи» [5, с.25].

Відновлення цілісності людини в процесі театрального переживання, яке, за Шелером, є завданням філософської антропології [9, с.90], надзвичайно актуальне й для сучасної публіцистики України. Національний соціокультурний простір закономірно позначений посиленням впливу театру на духовне життя суспільства за допомогою новітніх медійних засобів сценічної виразності. Це красномовно засвідчує, наприклад, остання експериментальна постановка в Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса «Хозарський словник», яка дала змогу спілкуватися з театральним глядачем не лише в залі, а й в онлайн-режимі.

Національний театр на межі тисячоліть перебуває в стадії пошуку нових форм функціонування. Головна проекція їх застосування полягає в гармонізації людських почуттів, у розвитку духовного начала в ній, у проникненні в таємниці людської підсвідомості. Театральна публіцистика сучасної України, представлена нечисленною кількістю спеціалізованих видань, здатна втілити у вербальній формі, адекватно пристосованій до театрального буття, синтетичність сценічного мистецтва засобами художньої соціальної комунікації.

У сучасній театральній журналістиці України, яка презентує себе на сторінках друкованих періодичних видань, існують аналітичні способи узагальнення мистецьких реалій, відтворюються у вигляді важливих медіаподій основні категорії театру (найзагальніші поняття цього

синтетичного виду мистецтва), здійснюється характеристика театральних форм і сценічних жанрів (акція, антимаска, бурлеск, водевіль, буфонада тощо), аналіз елементів структури вистави (акт, архетип, архітектоніка, діалог, експозиція, зав'язка), окремих прийомів та засобів сценічної виразності (алегорія, витіснення, гротеск, ексцентризм) [7, с.25]. Щоб фактографічно точно і водночас художньо переконливо передати реалії театального буття у вербально-оцінній формі, автори театрознавчих матеріалів аналітично-художнього жанрового діапазону вдаються до образного декодування прийомів сценічної виразності театральної системи К.С. Станіславського, осмислення їх через інформаційний образ, найважливіші ознаки якого виокремлено в журналістичнознавчих працях І.Л. Михайлина на підставі творчого переосмислення дослідницьких позицій Р. Барта, І. Франка, К.-Г. Юнга. Таким чином, за допомогою аналітично-художнього структурування думки відбувається трансформація інформації театрознавчого змісту в аналітичних жанрових модифікаціях рецензії, інтерв'ю, кореспонденції. У реалізації цього творчого «надзавдання» (термін К.С. Станіславського) театральні журналісти вдаються до різних прийомів викладу матеріалу, створюючи індивідуальний символічно-культурний код епохи постмодернізму. Вона сьогодні зумовила особливий фікційний статус існування театального мистецтва, яке розглядається як мистецька медія [1, с.214].

Трактуючи сценічне мистецтво з погляду теорії гри, Крістофер Бальме у монографії «Вступ до театрознавства» слушно зауважує: «Отже, театр ґрунтується на двох протилежних інтенційних ігрових діях. І актор, і глядач виконують кожен свою роль: актор – зображає, глядач – сприймає» [1, с.84].

У цьому аспекті театральне мистецтво як особлива знакова система, побудована на принципі існування митця в запропонованих обставинах ролі (за К.С. Станіславським – «Если бы...») [13, с.77], здатне, на наш погляд, створювати контекстуально зумовлений експресивно-оцінний обмін між комунікатором (театральний журналіст, критик) і комунікантом (читач).

Це обґрунтовує актуальність міждисциплінарного підходу до проблеми, а також продуктивність типологічного, герменевтичного, індуктивно-дедуктивного методів у науковому осмисленні матеріалу.

Мета статті полягає у виявленні специфічних для газетно-журнальної театральної публіцистики України ознак інформаційного образу, які уособлюють «символічні універсуми мас-медіа» [12, с.75].

Об'єктом аналізу нами обрані спеціалізовані періодичні видання України періоду 2010-2015 рр. («Кіно–Театр», «Український театр», «Просценіум»), всеукраїнська газета «Дзеркало тижня» (з постійною театальною рубрикою), у яких активно продукуються інформаційно-аналітичні жанри журналістики.

Запропонований для аналізу матеріал дозволяє сформулювати такі завдання роботи:

1) виявити стан дослідження дефініції інформаційний образ у сучасному журналістикознавстві та літературознавстві;

2) простежити авторську манеру аналітичних жанрів відомих театральних журналістів, яку створюють специфічні для сценічного мистецтва образи-ідеї, образи-концентрати;

3) визначити специфіку театральної медійності на сторінках спеціалізованих видань.

Доцільно зауважити, що процес перетворення об'єктивної інформації принципово не розмежований ні в часі, ні в причинно-наслідкових зв'язках. Він може взаємно активізуватись: емоційне враження може спонукати до більш глибокого пізнання, а останнє викликати виважену емоційну реакцію. Вона в театральній журналістиці втілюється специфічно в інформаційному образі – концентраті (термін М. Стюфляєвої) авторської ідеї, який «створюється тут і зараз на наших очах». На думку професора І.Л. Михайлина, для його реалізації «потрібна мнемонічна діяльність» [11, с.107]. Таким чином, аксіологічний аспект, який є вираженням емоційної оцінки пізнаного, тією чи тією мірою може впливати на формування індивідуально-авторського стилю публіциста.

Інформаційний образ театру як перформансного явища сьогодні особливо актуальний для театральної публіцистики, яка створює його пошуком нових форм, тих «шифрів трансценденції», що здатні змінити світобудову, як вважав К. Ясперс.

У театральній публіцистиці можна простежити виникнення творчого задуму на рівні емоційно-образного розшифрування теоретичних концептів системи К.С. Станіславського. Цікаво, що емоційна оцінка театральних подій авторами аналітично-художніх жанрів журналістики (кореспонденція, рецензія) здійснюється в системі естетичних категорій «драматичного - комічного», що є специфічним для змісту театального мистецтва. Основоположним у цьому плані є осмислення концепції театральної дійсності, яка базується на аксіологічних вимірах [8, с.106].

Публіцисти, які пишуть на театральну тематику, декодують поняття К.С. Станіславського «наскрізна дія» в інформаційний образ-символ, вербальний спосіб соціальної комунікації, який здатний передати «характер взаємодії плану змісту і плану вираження» [12, с.56]. Таким чином здійснюється важливе правило мовної кооперації П. Грайса (відповідність конкретній меті або максима відповідності), коли утворюється символічний код авторського мислення. Це переконливо простежується на сторінках спеціалізованого часопису «Кіно-Театр» у матеріалі І. Лубченко «Самотність у натовпі». У рецензії авторка майстерно проводить наскрізну лінію прижиттєвої самотності М.В. Гоголя, виявлену в рефренних аналітично-художніх узагальненнях: «Лейтмотивом вистави стала тема самотності героїв. Працівник станції це одинак, самотник. Його світ це світ невідправлених листів, нереалізованих бажань, нездійснених мрій» [10, с.7]. Ця ампліфікаційна побудова думки засвідчує використання в трактуванні

інформаційного образу самотності прийомів творення художнього образу: багатозначності поняття, асоціативності мислення, концептуальності подачі авторської думки.

Справжнім майстром творення інформаційного образу-ідеї, який належить до високих канонів публіцистичного мислення, є журналіст всеукраїнського інформаційно-аналітичного часопису «Дзеркало тижня» Олег Вергеліс. Концептуально виваженими й по-мистецьки переконливими є його довершені в полемічному викладі думки матеріали. навіть промовисті назви яких засвідчують активність громадянської позиції, іронічність сприйняття театральних реалій. Підкреслено художню природу інформаційного образу театру має трактування в останньому матеріалі «Прикмети сезону: глухонімі, гетсбі, Макаревич. Головні очікування «прекрасного». У самій авторській манері публіциста виявляється сценічність подачі театрального факту, яка насичена дієвістю думки, полемічністю риторичних конструкцій фрази, самоіронією: «Потираючи критичні долоні, у листопаді-грудні чекаємо дві прем'єри від лідерів столичного театрального руху» [4, с.16].

Інформативність образу театральної дійсності, його достовірність виявляється в численних жанрових модифікаціях інтерв'ю з притаманною їм сугестивно-медитативною манерою викладу матеріалу. У ньому передається естетична сутність драматичного засобами творення експресивів як різновиду класифікації мовних актів Ю. Габермаса [15, с.103].

Засоби словесного декодування прийомів сценічної виразності в спеціалізованих друкованих засобах масової інформації незалежної України створюють цікаві інформаційні образи, які пояснюють природу мистецтва театру як комунікативної системи. Ці образи набувають «відтворювального характеру» [11, с.106] в інформаційних жанрах театральної публіцистики: в замітці, розширеній інформації. Це органічно для подібних лаконічних жанрів, які передбачають подачу інформації сьогочасної, викладеної в ліді за принципами риторики Квінтіліана.

У спеціалізованому часописі «Кіно-Театр» ці інформаційні образи в постійній рубриці «Мистецька хроніка» створюють широке культурологічне поле, у якому функціонує нинішній театр України як простір специфічної художньої комунікації (нетехнологічного інтерактиву). Прикметно, що в ньому артикулюється не споглядальний, а комунікаційний та енергетично-обмінний аспекти. Ця рефлексія театральних прийомів, «процес віддзеркалення» (за Ж. Бодріаром) у слові і відбувається в достовірному відтворенні подій сценічного буття: «24 березня на сцені Національного академічного театру ім. Івана Франка було відзначено переможців щорічної театральної премії «Київська пектораль» [6, с.48].

Сьогодні в аспекті продукування інформаційного образу актуалізується така варіація цього жанрового утворення, як інтерв'ю-замальовка з аналітичною преамбулою, що містить авторську оцінку зображуваного, засвідчує досягнення комунікативної мети між журналістом і

читачем. Для неї властива помірна об'єктивізація публіцистичної манери, ампліфікативна форма побудови, стриманий емоційний темпоритм і водночас інтригованість авторської думки.

Здебільшого жанр інтерв'ю-замальовки вибудовується як потік авторської свідомості з концентрацією метафоричних елементів, які виконують «важливі персуазивні та мислетворчі функції» [12, с.58]. Це додає помітного впливу художності як стильової манери творення публіцистичного образу. Різноманітно це простежується в матеріалах постійної рубрики «Обличчя» всеукраїнського спеціалізованого часопису «Кіно-театр», який систематично знайомить читачів з відомими персоналіями сучасного театрального життя України.

Підкреслена морально-етична позиція в характеристиці театральної реальності, виражена в мовному акті імперативу, «за допомогою якого промовець прагне досягти бажаного стану в об'єктивному світі, намагаючись спонукати партнера до відтворення цього стану» [2, с.103]. Вона присутня в інтерв'ю Ю. Бенті «Вихор, який заблукав», присвяченому ювілею відомого театрального критика Віталія Жежери. Ця жанрова форма самоінтерв'ю виправдана цілком у донесенні до читача образу-концентрату «творчий шлях театрала», який реалізується в сугестивно-медитативній манері: «Театр – дуже консервативна структура. І тодішнє театральне середовище, і нинішнє теж за природою консервативне, яке робило нас захищеними від суворих реалій часу» [2, с.27]. Така вербальна низка презентує інтерсуб'єктивність манери викладу, істинність комунікативної події, на основі якої відбувається дійство всього життя відомого митця.

Найбільшого впливу художнього моделювання дійсності зазнає жанр рецензії, який у нинішній соціокультурній ситуації вимагає імпліцитного характеру презентації думки. У читача вибудовується окреслена світоглядна та морально-етична позиція, подекуди «розмита» прагматичним уявленням про нинішній соціокультурний простір України.

Діалектичність авторського мислення, прагнення до інтерпретативності театрального факту, зосереджене в риторичних запитаннях та окликах, індивідуальний авторський стиль, наявність образних деталей дієво відтворюють експресивну манеру публіцистичного мислення журналістів, демонструють варіативність позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості в жанрі рецензії, популярному сьогодні на сторінках часопису «Кіно-театр»: «Суть театру першотворення. Театр екстремальна територія, тут нічого не буває раз і назавжди... Територія театру мститься за споживацтво» [3, с.42]. У цій театральній рецензії С. Веселки інтерпретується образ-концентрат (термін М.Стюфляєвої), який асоціативно повнокровно, стилістично довершено підкреслює багатоаспектність поняття «театр», відкриваючи перформативну позицію журналіста як учасника комунікації, його «внутрішню природу» [15, с.37].

Автори театральних рецензій прагнуть знайти свій ракурс бачення значущих подій театрального життя України, художньо моделюючи його в образах-концептах театру, життєвої дороги, ляльки як першооснови світу.

Словесну тканину багатьох театрознавчих матеріалів наповнюють інтеракційні риторичні фігури думки з семантичним змістом (антитеза, оксиморон, градація). Вони посилюють стратегічне надзавдання театральної комунікації – досягнення енергетично-сміслового обміну між сценою та аудиторією, «увиразнюють звучання окремих ідей у дискурсі» [14, с. 35]. Це надзавдання реалізоване за допомогою комунікативного ланцюга: автор (журналіст) – адресат (читач, глядач) – канал зв'язку (мовленнєва стратегія) – комунікативний контекст. Воно здійснює функцію емоційного налаштування, аналітичного осмислення культурологічної ситуації.

Перебуваючи в пошуку нових засобів презентації театрального буття сучасної України, театральна публіцистика як потужний сегмент художньої соціальної комунікації вдається до створення особливого типу інформаційного образу. Повнокровно й логічно вмотивовано він представлений в інформаційно-аналітичних жанрах журналістики. Однак специфіка публіцистичного осмислення театральних реалій, сам предмет презентації (театр) є явищем художньо унікальним і спонукає до пошуку синтетичних форм виявлення інформаційного образу, а саме багатозначності, концептуальності, риторичної виразності, що властиве для образу художнього.

Список використаних джерел

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / Бальме Кристофер. – Л.: ВНТЛ. – Класика, 2008. – 270 с.
2. Бентя Ю. Віталій Жежера. Вихор, який заблукав / Ю. Бентя // Укр.театр. – 2013. – №5. – С. 27.
3. Веселка С. Суть театру / С.Веселка // Український театр. – 2011. – С. 23.
4. Вергеліс О. Прикмети сезону: глухонімі, гетсбі, Макаревич / Олег Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2014. – №29. – С. 16.
5. Евреинов Н.Н. Театр как таковой / Н.Евреинов. – М.: Время.1923. – 111 с.
6. Київська пектораль–2013// Кіно –Театр. –2013. – №3. – С. 48.
7. Клековкін О.Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика (Структурно-типологічне дослідження) Монографія / Олександр Юрійович Клековкін. – К.: КДІТМ ім. Карпенка-Карого, 2002. – 270 с.
8. Кузнєцова Т.В. Аксіологічні моделі мас-медійної інформації. Монографія / Тетяна Василівна Кузнєцова. – Суми: Університетська книга, 2010. – 303 с.
9. Левченко О.Г. Театр у системі філософської антропології/ О.Г.Левченко. – К.: Нац.центр театр.мист. ім. Леся Курбаса, 2012. – 290 с.

10. Лубченко І. Самотність у натовпі / Ірина Лубченко // Кіно-Театр. – 2013. – №5. – С. 6
11. Михайлин І.Л. Інформаційний образ: продовження міркувань / І.Л. Михайлин // Теле- і радіожурналістика. Зб.наук. праць. – Л.: ЛНУ ім.І.Франка. – 2010. – Вип.9. – С.106.
12. Павлюк Л. Риторика, ідеологія, персуазивна комунікація / Людмила Павлюк. – Л.: ПАІС, 2007. – 165 с.
13. Станиславский К.С. Работа актера над собой: в 2-х т. / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1989. – Т.1. – 320 с.
14. Schechner R. Theateranthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich. / Schechner R. – Hamburg. – 1990. – 240 s.
15. Шабанова Ю.О., Яременко І.А., Тарасова Н.Ю. Історія філософії: сучасні комунікативні вчення / Ю.О. Шабанова, І.А. Яременко, Н.Ю. Тарасова. – Д.: НГУ, 2012. – 119 с.

Annotation

The article deals with image-ideas, image-concentrates that are fundamental for the theatrical journalism of modern Ukraine. They are structural elements of the information image and are formed by the energy-semantic and spiritual continuum of the globalized epoch. Informative image of the theatre as a performance phenomenon is particularly topical for the theatrical journalism today. As a matter of fact, this journalism creates the image of the theatre with the search of new forms - those codes of transcendence, as K. Jaspers considered, that are able to change the universe. In the theatrical journalism it is possible to retrace the origin of creative intention at the level of the emotionally-imaginative decoding of the theoretical concepts of K. Stanislavsky's system.

It is interesting, that emotional appraisal of theatrical events by the authors of analytically-artistic genres of journalism is put into effect in the system of aesthetic categories "dramatic-comical" that is specific for maintenance of dramatic art. The comprehension of conception of theatrical reality based on measuring of axiology, is fundamental from this point of view.

Informing image of theatrical reality, its trustworthiness appears in numerous genre modifications of interview with the suggestive-meditative manner of exposition of material that is inherent to them. It reproduces the aesthetic essence of the dramatic with the facilities of creation of the expressive words as a variety of J. Habermas language acts classification. Means of the verbal decoding of the scenic expressiveness receptions in the specialized media of independent Ukraine create interesting informative images that explain the nature of the theatre art as a communicative system. These images acquire "reproductive character" in the informative genres of theatrical journalism: news items, news-stories, articles. It is organic for similar laconic genres, that foresee the presentation of the information expounded after Quintilianus' principles of rhetoric.

The genre of review has undergone the most influence of the artistic design of reality because it requires the implicit character of presentation of idea in the

present sociocultural situation. A reader forms up the mental and ethical position, sometimes vague by a pragmatic idea about present sociocultural space of Ukraine.

Dialectics of the author's thinking, aspiration for interpretation of the theatrical fact, concentration in rhetorical questions and calls, individual author's style, presence of the figurative details effectively recreate expressive manner of the journalistic thinking.

Key words: information image, image-concentrate, image-idea, spirituality, globalization, reflection theory.

УДК 821.162.2-94.09

А. О. Галич (м. Луганськ)

ПОЗА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОРТРЕТНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕКСТІ

У статті розглядається поза як один із важливих елементів портретної характеристики в документальній творчості українських і зарубіжних письменників. Вона буває статичною чи динамічною й дає можливість побачити не лише фізичні характеристики зовнішності персонажа, а й заглибитися в його внутрішній світ, глибину душі, широту натури.

Ключові слова: портрет, поза, мемуари, щоденник, біографія.

В статье рассматривается поза как один из важнейших элементов портретной характеристики в документальном творчестве украинских и зарубежных писателей. Она бывает статичной и динамичной и предоставляет возможность увидеть не только физические характеристики внешности персонажа, но и углубиться в его внутренний мир, глубину души, широту натуры.

Ключевые слова: портрет, поза, мемуары, дневник, биография.

Рубіж ХХ – ХХІ ст. суттєво пожвавив інтерес до документальної літератури, активізував процеси її різнобічного вивчення. Тут потрібно віддати належне українським науковцям, що досліджували різні аспекти теорії та історії такої літератури (М. Варикаші, Т. Гажі, О. Галичу, Н. Колошук, М. Коцюбинській, В. Кузьменку, Г. Маслюченко, О. Медоренко, Б. Мельничуку, Л. Оляндер, В. Пустовіт, В. Родигіній, І. Савенко, С. Сіверській, О. Скарніній, М. Федунь, А. Цяпі, Т. Черкашиній, Л. Якименко та ін.). Проте в студіях над документалістикою все ще залишається чимало “білих плям”, яких майже не торкалися літературознавці. Однією з таких

малодосліджених й актуальних проблем є вивчення композиційних можливостей мемуарної, біографічної (автобіографічної) літератури, зокрема специфіки такого її складника як портретування.

Портрет у документальному тексті є досить складною та своєрідною сферою пізнання людини, що безпосередньо сходить до образу реальної людської особистості як за змістом, так і за формою. Поєднуючи в мемуарному чи біографічному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрету як значущої складової будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Важливим елементом портретної характеристики такого образу є його поза або положення тіла. Поза дає змогу побачити не лише фізичні риси зовнішності персонажа, а й заглибитися в його внутрішній світ, глибину душі, широту натури. Поза в мемуарах чи біографії може бути статичною чи динамічною.

Метою нашої розвідки є спроба розглянути специфіку портрету реального героя в документальному творі через таку виразну складову портретування як поза. Досі під таким кутом зору ця тема українськими науковцями ніколи не розглядалася.

Документальні твори різних жанрів містять чимало портретних замальовок реальних осіб, політиків, письменників, науковців і звичайних громадян, які були чимось цікавими автору. У щоденниках Олеся Гончара чимало портретних характеристик реальних особистостей, його сучасників: політиків, науковців, акторів, письменників та ін. У їхньому створенні він здебільшого акцентував увагу на відзначенні пози того, про кого робив запис. Спостережливість автора щоденника зумовлює у відображенні пози реальної особистості виокреслення неповторності її натури, суттєве розширення знань про цю конкретну людину. Особливо цікаво, якщо йдеться про людей достатньо відомих, харизматичних. Одним із таких, з погляду О. Гончара, був Олександр Довженко. Про його непосидючий характер, імпульсивний темперамент свідчить запис у щоденнику Олеся Гончара: «Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати. Образ його, полум'яний і мудрий, сам собою проситься на порівняння з біблійськими пророками» [4, с.208]. Елементи опису зовнішності Олександра Довженка, зокрема відображення його динамічної пози («любив ходити і проповідувати») поглиблюють психологічну характеристику героя, розкривають його внутрішній світ у духовному вимірі. Тут доречним є натяк на порівняння О. Довженка з біблійськими пророками: «Довженко, звичайно, геній. Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате, джерелом б'юче життя. Весь час він бродить як хміль. Він буває спокійним зовні, але внутрішньо, видно, – ніколи. Свіжі красиві думки, поради, проекти він розсилає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них» [4, с.156].

Незвичні пози місцевих майко та гейш у щоденниковому записі Олеся Гончара, зробленому під час поїздки по Японії, відображають не лише

екзотику Сходу, але й передають багатовікові традиції й звичаї далекосхідної держави, які суттєво відрізняються від українських, чим може бути пояснено неприйняття їх письменником: «Учора запросили в японський ресторан з майко і гейшами. Сідає напроти тебе молода жінка, всуціль вкрита білилами (лице-маска), сідає й сидить у служницькій готовності, дивиться, як ти їси, підливає тобі саке, і крізь маску не можеш вхопити – чи є якийсь порух душі і якщо є, то який він? Не викликає в мене захоплення цей звичай. Щось є в ньому кріпосницьке, принизливе для жінки. Пробують розважати гостей танцями, співом, але все це так силувано, без природних веселощів і тому викликає тільки незручність і співчуття до них» (запис від 28 листопада 1975 року) [5, с.239–240]. Малодинамічні пози гейш («сидить», «дивиться», «підливає») не мають аналогів у реаліях української дійсності, а тому автору не подобаються ці японські традиції. До того ж, вкриті білилами обличчя гейш, розмивають неповторність людини, замість індивідуальних портретних рис Олесь Гончар убачає в ній знеособлену маску жінки.

Саркастичні інтонації в щоденнику Олесь Гончара звучать, коли він описує статичну позу одіозного колись ідеолога Маланчука під час прибуття української делегації до Білорусії, яку він очолював: «Під час Декади в Білорусії Маланчук (керівник делегації), приймаючи хліб-сіль, забув скинути капелюха (чи просто звичаю не знає). Так і газети дали: стоїть, як стовп, у дурацькому своєму капелюсі з обвислими крисами... Між декадним людом це викликало і нарікання, і насмішки:

Дивіться, «наш папочка» приймає булочку на полотенці...» (запис від 5 червня 1976 року) [5, с.266].

Автор іншого відомого щоденника А. Любченко, створюючи портретну характеристику, також широко використовує такий елемент як поза реального героя. Розповідаючи про зустріч під час війни з молодим письменником В. Козаченком, він звертає увагу на позу, яку займає герой під час розмови вдома в А. Любченка («розлігся у мене на канапі»): «Друга зустріч тими ж днями з В. Козаченком, якому я свого часу дуже допомагав виходити в люди як молодому письменнику. Опасистий став. Вигляд куди краще, ніж у редакції було. В новому убранні. Цигарки “Київ” палить. ... Взагалі вихваляється, що йому дуже добре живеться. Це й видно. Аж неприємні були ці вихваляння і ця ситість. Розлігся у мене на канапі дуже непримушено, цигарки дорогі смалить, розповідає про свої (досить сумнівні) бойкі подвиги – він під Києвом нібито потрапив у полон» [7, с.228]. Видно, що В. Козаченко не подобається автору щоденника, і малодинамічна поза, яку той займає («розлігся, цигарки смалить, розповідає»), посилює вираз особистої неприязні А. Любченка до гостя його оселі.

Статична поза іншого героя щоденників А. Любченка, українського художника М. Бурачека, навпаки жодної неприязні не виказує. Тут скоріше йдеться про співчуття до хворої людини, чия поза («сидить на ліжку, спустивши ноги») органічно доповнює портрет художника: «Був у хворого М.Г. Бурачека... Він сидить на ліжку, спустивши ноги. Сивий і патли аж на

потилиці, як у попа. Астма. А ще плеврит. А ще... ще якась хвороба. Каже, що йому легше. Зрадив моїй появі. Згадували Тичину. Б-к жалкує, що Тичина опинився по той бік, що йому заморочили голову большевики» [7, с.158]. До речі, у схожій статичній позі змальовує одного з героїв у щоденнику відомий польський письменник В. Гомбрович: «У лікарні я провідав М. – він помирає вже впродовж багатьох місяців, щоразу все ґрунтовніше, але, як кажуть лікарі, помиратиме ще добрих кілька тижнів. Він лежав нерухомо, голова на подушці, смерть пожирала його шматочками, щодня він ставав усе мертвішим. Чи страждав він, і яке воно – його страждання?» [3, с.123]. Щоправда, цей герой щоденника є невиліковно хворим, а тому зафіксована А. Любченком статика його пози свідчить про швидке наближення смерті.

У гранично статичній позі, лежачим у труні, змальовує Сталіна в мемуарах «На віртуальному вітрі» А. Вознесенський: «Всередині Колонної зали мене вразили багато знамен, вінків, мундирів. Серед них зовсім непомітно лежало сухеньке тіло. Настовбурчивши вуса, він лежав на спинці, подібно жуку, що схрестив лапки на грудях. Є така порода жуків – “притворяшка-злодій”, що прикидається мертвим, а потім як стрибне!

Я відігнав від себе це кощунственне порівняння» [2, с.30]. Статика пози Сталіна в труні свідчить, що автор, як і люди його покоління, навіть бачачи мертвого вождя, відчували небезпеку (а раптом він лише прикидається мертвим!).

А. Любченко у своїх щоденниках змальовує ще одного героя – митрополита А. Шептицького – у статичній позі («сидів за невеличким столиком»). Однак у цьому випадку статичне положення тіла свідчить про велич духу такої людини, у той час, як докладні, часом натуралістичні портретні її риси навпаки відображають фізичну неміч: «Митрополит сидів за невеличким столиком, весь у чорному, підперезаний старим шкіряним поясом. Столик спереду задрапований теж чорною тканиною, що закриває його спаралізовані ноги. Великий палець на правій руці теж спаралізовано стирчить убік, весь п'ястух трохи скарлучений. Але ота велика гордовита голова, отой лоб широкий і вигорблений ніс, ота буйна сива грива на голові і така ж буйна, срібляста, як потік, борода – справді це дуже яскрава постать, імпазантна, велична. І могутнім духом віє від неї. А в поведінці простий, без найменшого напруження. Щось привабливе є в ньому, і говорити з ним легко. Знає він дуже багато, пам'ять дивовижна» [7, с.284–285].

Ю. Шевельов у мемуарній діалогії «Я – мене – мені... (і довкруги)» також у портретних характеристиках особливе місце відводить позам своїх героїв. Адже його спогади – це ціла галерея людей, широко відомих всім і таких, які лишилися в пам'яті лише автора. Зокрема, у портретах своїх університетських учителів мемуарист робить акцент на їхніх позах, переважно пов'язуючи їх з класовим минулим, фактором досить значущим для радянської епохи 30-х років ХХ ст. Професор Веретенніков, що викладав російську літературу, належав до старої, ще дореволюційної школи викладачів, а тому до студентів, які прийшли здебільшого з села, ставився

презирливо. І це презирство відбилося навіть у статичній позі, у якій читав свій предмет цей реальний герой, що й підкреслив Ю. Шевельов: «Старий, якось ніби висохлий, він сидів у великому фотелі, ледве займаючи третину місця і кидав речення на зразок такого:

– Це загально відомо, але ви, звичайно, цього не знаєте. Та що Ви взагалі знаєте?» [10, с. 119].

Ю. Шевельов прихильно ставився до О. Білецького, який викладав курси російської літератури й теорії літератури. На перший погляд, поза, у якій О. Білецький викладав свій предмет, була подібна до пози Веретеннікова, але автор мемуарів оцінює цього професора зовсім інакше. На його лекціях, як записує Ю. Шевельов, «кожний студент мав просторий фотель з боку стола. Таке саме крісло мав Олександр Іванович. Він звичайно сідав у нього, підібгавши одну ногу під себе (стояв він дуже рідко, рідко користувався й з таблиці). Він сідав і починав говорити сухим, ніби з тріщиною голосом. Він ніколи не впадав у патос. Його сила була не в патосі, а в безмежній ерудиції, в умінні витягати маловідомі факти й по-новому зіставляти відоме й невідоме, витягаючи з нього зовсім новий образ того, що було його темою» [10, с.126]. Якщо перший професор демонстрував уже самою позою власний аристократизм, то О. Білецький, сидячи в кріслі, підібгавши ногу, теж аж ніяк не виглядав плебеєм.

У спогадах Ю. Шевельова знайшлося місце й для опису власної пози, коли він викладав у Харківському технікумі журналістики. Зокрема, завуч цього навчального закладу Фельдман зробила автору спогадів зауваження, «що я викладаю добре, але не повинен сідати на стіл. Це я робив, щоб краще бачити кожного студента, але також тому, що стояти цілий день, при часом 12 годинах праці, було справді втомно» [10, с.163]. Зауваження завуча не подіяло на Шевельова: у спогадах він зазначив, що «дотримувався своєї звички до кінця педагогічної кар'єри, вже в Америці» [10, с.163]. Очевидно, що статична поза як елемент портретної характеристики автора мемуарів є важливою у відтворенні його власного образу.

Інколи поза героя, побачена ненароком мемуаристом, ставала своєрідним захистом останнього в складних ситуаціях емігрантського життя. Так, Ю. Шевельов згадує, як десь у Словаччині за кущами він «побачив голого Володимира Державина, з неправдоподібним білим тілом. У відлюдді він прав у потоці свої під штанці» [11, с. 8]. Побачене вразило автора спогадів тим, що Державин завжди був «тільки відлюдним, зневажливим і завжди застібнутим на всі гудзики» [11, с.8]. Пізніше, коли останній нападав у пресі на Ю. Шевельова, то він завжди «ставив перед своєю уявою цю постать в кущах, і комічний цей образ неутралізував нервування» [11, с.8].

В. П'янов, подаючи портретну характеристику українського поета Івана Виргана у спогадах «Визначні, відомі й та інші...», звертає увагу на його позу: «Стояв, обіпершись на планшир, жадібно вдивлявся у дніпровську далеч, ніби не міг намілюватися її правічною, а разом з тим і такою мінливою красою» [8, с.178]. Статичне положення тіла поета, що пливе Дніпром разом

з іншими письменниками України, учасниками відзначення 100-річного ювілею І. Франка в серпні 1956 року, відбиває внутрішній світ І. Виргана, дає змогу відобразити його захоплення красою рідного краю, виявити в пейзажах великої української ріки щось таке, яке далеко виходить за межі людського бачення й межує з вічністю.

Статична поза, у якій побачив одного з радянських класиків М. Руденко в спогадах «Найбільше диво – життя», свідчить про розповсюджене серед письменників у СРСР таке явище як пияцтво, котре, можливо, було для когось із них захистом від системи: «Мені випало сидіти за столом із Михайлом Светловим... То була іскрометна, дотепна людина. Перші півгодини стіл реготався від його дотепів, та невдовзі Светлов посоловів, а під кінець банкету лежав на столі, поклавши голову на руки» [9, с. 302]. Побачене стосується банкету, яким, за традицією, завершувався кожен письменницький з'їзд.

У «Щоденному щоденнику» Р. Іваничука оригінально простежується зміна пози одного з його героїв – професора Ф. Колесси: від майже статичної під час знайомств до гостро динамічної за кілька днів, коли мемуаристу вдалося його побачити в ділі, за диригуванням оркестру: «Самого професора побачили аж за кілька днів – він працював у Консерваторії, а вечорами без упину музикував за фортеп'яно в кутовій кімнаті й здавався нам відлюдником. І як ми були приємно вражені, коли врешті прочинив двері до нашої кімнати господар – невисокий енергійний чоловік з чорною мефістофелівською борідкою, приємною усмішкою на устах...» [6, с.88]; «Ми не впізнали нашого господаря: на подіумі стояв не той ввічливий інтелігент з хвилястим волоссям, чорною борідкою й незмінною привітною усмішкою на устах, а демон, який ніби злітав, порваний батурою, в повітря; рівно укладені кучері розвихрилися, немов від шаленого вітру; своєю волею диригент покоряв оркестрантів, й вони видавали музику в тих модуляціях, які творив тут же, за пюпітром... Спостерігати таку переміну звичайної людини, яку бачиш щодня, було важко, страшно і радісно!...» [6, с.89].

У біографічних творах письменник має значно більші можливості для портретування, оскільки він не просто фіксує побачене колись, те, що йому запам'яталося із зовнішнього вигляду людей, які його оточували, зокрема їхні пози. У біографічних творах автор може активніше використовувати фантазію, домисел і вимисел, оскільки пише не про себе, а про іншу людину, з якою він особисто міг бути й зовсім не знайомим. Це є вагомим, коли письменник творить біографію героя, який жив значно раніше і життєвий шлях якого він вивчав за архівними джерелами, спогадами сучасників, творами тощо. Так, у біографічному романі-диалогії про Т. Шевченка «Син волі», «Терновий світ» Василя Шевчука в портретних характеристиках актуалізовано функцію пози героя, в уявному портреті Шевченка, у відтворенні його таким, яким підказує йому, автору, власна інтуїція, на підставі добре вивчених документів і фактів біографії українського поета: «І раптом рвучко звівся. Це хтозна-що! Не дід же він

столітній і не панок, розніжений на подушках!.. Ступив до столу, взяв перший-ліпший аркуш, перо вмочив у каламар... Закашлявся і знову сів.

На стільчику біля стола...» [13, с.11].

«Рвучко звівся», «ступив до столу», «взяв аркуш», «перо вмочив», «закашлявся», «знову сів» – Василь Шевчук вибудовує висхідно-нисхідну градацію рухів тіла Шевченка, у яких проглядається бажання поета творити й водночас фізична неміч людини, котра хоч і не досягла похилих літ, і не є розніженим панком, але перетерпіла десятиліття солдатської наруги й втратила здоров'я, а тому не в силі активно працювати.

В іншому романі, «Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко», В. Шевчук переважно використовує в портретній характеристиці протиставлення в зображенні пози героїв. Так, в образі Михайла Старицького, автор репрезентує динаміку пози молодого парубка, у якого попереду було ще ціле життя: «Михайло їхав першим, під пильним оком друга, й тому сидів розкуто, так, ніби й виріс у сідлі. Ще й раз у раз посмикував короткий повід, щоб вороний грав під умілим вершником» [12, с.26]. Наприкінці ж роману дано портрет стомленого життям хворого актора й письменника в статичній напівлежачій позі: «Михайло напівлежав, заплющивши віясті й досі очі, і з-під повік йому на щоки й вуса скочувалися важкі сльозини» [12, с.568].

До речі, В. Шевчук досить часто виділяє ознаки статичності пози героя, ніби змальовуючи їхні портрети на полотні. Так, зображуючи портрет М. Костомарова в інтер'єрі його власної квартири в Санкт-Петербурзі, письменник ніби наносить пензлем окремі мазки, фокусуючи увагу на зовнішності героя, який стоїть посеред кабінету: «В кімнаті – швидше, у кабінеті – серед книжок, сувоїв, одягу, розкиданих впереміжку, стояв дідок – геть сивий, в маленьких окулярах – і розглядав їх з подивом і щирою цікавістю» [12, с.213]. У тій й же позі постає – біля вікна в кімнаті – інший герой біографічного роману В. Шевчука О. Русов: «Якусь часинку Русов постояв біля вікна, розцвіченого мором, пошкрябав пальцем шибку, а потім обернувся і мовив...» [12, с.424]. На порозі кімнати з'являється Леся Українка: «І ось, нарешті, постала на порозі – згарніла, зхудла, з жалібною усмішкою» [12, с.483]. Статичність пози героїв ніби засвідчує, що всі вони більше нагадують фото- чи малярське мистецтво й ніби писалися з якогось відомого портрета художника.

Американський письменник У. Айзексон, творячи портрет комп'ютерного генія із США Стіва Джобса, чиє недовге життя явно не вкладалося в запрограмовані природою надздібності, звертає увагу на надзвичайно динамічну зміну його поз протягом короткого часу: «Не можна сказати, що він висиджує наради. Тому що Джобс в принципі не може всидіти на місці. Один із його способів тиснути на оточення – безперервний рух. Він сідає, підігнувши під себе ноги, через хвилину розвалюється в кріслі, а ще через хвилину підскакує і береться щось писати на дошці» [1, с.263]. Герой ніби прагне встигнути зробити все, але йому явно бракує часу, тому в У. Айзексона Стів Джобс перебуває в постійному русі.

Таким чином, поза є одним з найважливіших елементів портретної характеристики в документальній творчості українських і зарубіжних письменників. Вона буває статичною чи динамічною, урізноманітнює фізичні характеристики зовнішності персонажа, поглиблює враження його внутрішнього світу, відтінює вираз глибини душі, широту натури. Статична чи динамічна поза може розкривати портрет реальної людини з позитивного чи негативного боку. Пам'ять авторів мемуарних творів через відображення пози реальної особистості дозволяє репрезентувати її неповторність, суттєво розширити знання про конкретну людину. Це особливо цікаво, якщо йдеться про людей достатньо відомих, харизматичних у світі.

У біографічних творах письменник має значно більші можливості для портретування, оскільки він не просто фіксує побачене ним особисто колись, те, що йому запам'яталося із зовнішнього вигляду людей, які його оточували, зокрема їхні пози. У біографічних творах автор може активніше використовувати фантазію, домисел і вимисел, оскільки пише не про себе, а про іншу людину, з якою він особисто міг бути й не знайомим. Це особливо вагомо, коли письменник творить біографію героя, який жив значно раніше, і життєвий шлях якого він вивчав, студіюючи архівні джерела, спогади сучасників, перечитуючи твори тощо.

Документальне начало під час відтворення поз у портретах реальних особистостей накладає на авторів мемуарних і біографічних творів підвищену відповідальність, адже письменник не може додати чи відняти якусь фізичну рису зовнішності героя. Попри суб'єктивність оцінки письменник через відображені пози не може й приписати героєві якісь особливості внутрішнього світу, які не відповідають побаченому іншими людьми, які знали героя. До того ж, ім'я реального героя здебільшого є своєрідним брендом, що вже закладає в портрет певні характерні риси, притаманні саме цій особі.

Список використаних джерел

1. Айзексон Уолтер. Стив Джобс / Уолтер Айзексон; пер. с англ. Д. Горяниной, Ю. Полещук, А. Цырульниковой, А. Чередниченко. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 688 с.
2. Вознесенский Андрей. На виртуальном ветру / Андрей Вознесенский. – М.: Вагриус, 1998. – 478 с.
3. Гомбрович Вітольд. Щоденник. У 3-х т. Т.2. 1957 – 1961 / Пер. з польськ. Р. Харчук. – К.: Основи, 1999. – 339 с.
4. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1943 – 1967) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 455 с.
5. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2008. – 706 с.
6. Іваничук Р.І. Нещоденний щоденник... / Роман Іваничук. – Львів: Літопис, 2005. – 216 с.

7. Любченко А.П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Упоряд., авт. післямов. В.А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І.Л. Михайлин. – Харків: Основа, 2005. – 464 с.
8. П'янов В.Я. «Визначні, відомі й та інші...» : Спогади, есеї, нариси / В.Я. П'янов. – К.: Укр. письменник, 2002. – 463 с.
9. Руденко М. «Найбільше диво – життя». Спогади / М. Руденко. – К.: ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2013. – 696 с.
10. Шевельов (Шерех) Ю.В. Я – мене – мені... (і довкруги) / Юрій Шевельов. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису «Березіль», Вид-во М.П. Коць, 2001. – Т. 1. В Україні. – 431 с.
11. Шевельов (Шерех) Ю.В. Я – мене – мені... (і довкруги) / Юрій Шевельов. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису «Березіль», Вид-во М.П. Коць, 2001. – Т. 2. В Європі. – 304 с.
12. Шевчук В.А. Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: роман / Передм. В. Кирейка. – К. – Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 608 с.
13. Шевчук Василь. Терновий світ: роман / Василь Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1986. – 574 с.

Annotation

Pose is one of the most important elements in portrait characteristics in writers' documentary works. It can be static or dynamic and not only gives the opportunity to see physical features of a hero but also to deepen into his inner world, depth of his soul, width of his nature. Static or dynamic pose can reveal the portrait of real person from positive or negative side. The memory of memoir works authors with the help of real person's pose description makes possible to show his or her peculiarity, to broaden knowledge about this concrete individual. This can be especially interesting when author writes about world-famous and charismatic people.

In biographical works writer has much more possibilities for portrait making because he not only records what he has seen someday, what he has remembered from people's appearance who have been surrounding him, particularly their poses. In biographical works author can use his imagination more actively, as well as invention, because he writes not about himself but about other person with whom he can be not acquainted at all. This is important when writer creates biography of a hero who lived much earlier and whose life he studied while working with archive sources, recollections of contemporaries, reading his works, etc.

Documentary origin of pose reflection in the portraits of real people makes author to be especially responsible because writer can't add or take away some physical feature of character's appearance. Despite subjectivity of his rating through the pose description writer can't even add to character some particularities of inner world because they can discord with vision of other people who knew this hero. Moreover the name of real hero is often a unique brand which puts into portrait some features peculiar to this person exactly.

Keywords: portrait, pose, memoir works, diary, biography.

ЩОДЕННИК – МЕМУАРНИЙ ЖАНР

У статті розглядаються жанрові ознаки щоденника. Полемізуючи з низкою науковців, автор виходить з того, що щоденник є жанром мемуарної літератури, який має і власну специфіку, котра не виявляє себе в інших жанрах. Це відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки, її більша фактична достовірність.

Ключові слова: мемуари, щоденник, жанр, жанрові ознаки.

В статье рассматриваются жанровые признаки дневника. Полемизируя с рядом ученых, автор выходит из того, что дневник является жанром мемуарной литературы, который имеет и собственную специфику, что не проявляет себя в других жанрах. Это относительная регулярность записей, целостность, отрывистость, фрагментарность, иногда оборванность, незавершенность мысли, ее большая фактическая достоверность.

Ключевые слова: мемуары, дневник, жанр, жанровые признаки.

Щоденник як жанр існує вже декілька тисяч років, однак досі не має навіть більш-менш узгодженого в середовищі науковців власного визначення. До того ж, далеко не всі науковці вважають його мемуарним жанром. «Щоденник – літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася, – читаємо в “Літературознавчому словнику-довіднику”. – Щ[оденник] пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, в ньому нотуються переважно явища особистого життя, здебільшого в монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із самим собою, з уявним опонентом тощо)» [15, с.745].

За іншими джерелами: «Щоденник – різновид мемуарної літератури; записи про переживання, роздуми й розповіді про події в житті певної людини, зроблені нею самою в хронологічній послідовності. Іноді щоденник є формою викладу матеріалу в ораторському творі, який створює ілюзію того, ніби сам персонаж у своїх щоденникових записах розповідає про події власного життя і веде роздуми. Така форма створює великі можливості для розкриття внутрішнього світу, психології людини» [9, с. 322].

«Щоденник або журнал (Journale) – 1. Хронологічні, здебільшого датовані, записи від першої особи подій з життя того, хто робить ці записи та роздуми з приводу подій. 2. Літ[ературно]-побутовий, мемуарно-

автобіографічний жанр, що подібно до деяких ін[ших] жанрів склався на основі явищ реального життя (листи, мемуари, подорожі, сповіді)» [3, с.628].

У словнику В. Лесина та О. Пулинця, надрукованому ще в радянські часи, наголошено: «Щоденник – різновид мемуарної літератури, записи про переживання, думи й події в житті якоїсь людини, зроблені нею самою в хронологічній послідовності» [12, с.474].

У «Літературознавчій енциклопедії» наводиться таке визначення цього жанру: «Щоденник – нотатки певного автора про події з життя, що викликали в нього сильне враження, спонукали до їх фіксування, переважно датовані, викладені від першої особи у хронологічній послідовності» [10, с.592–593]. Очевидно, відчуючи неповноту такого визначення, автор-упорядник тексту додає: «Щ[оденником] називають і мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий)» [10, с.593]. По-перше, у такому визначенні проглядається змішування ознак двох різних жанрів мемуарної літератури – щоденника й нотаток. Саме для останніх характерним є нерегулярність записів, їхнього датування. По-друге, мабуть, не потрібно проводити різницю між документальним і літературним щоденниками. Між ними є набагато більше спільного, ніж відмінного. Просто один з них призначений до публікації, а інший – ні.

У визначенні, що його пропонують автори статті в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», суперечливим є співвіднесення й водночас протиставлення щоденника й мемуарів. Спрощеним виглядає визначення щоденника в словнику-довіднику «Журналістика», автором-упорядником якого є І. Михайлин. У ньому – це «збірник щоденних записів індивідуального характеру» [6, с.301]. Щоправда, І. Михайлин пробує подивитися на щоденниковий жанр крізь призму журналістики, однак між письменницьким щоденником і щоденником журналіста суттєвої відмінності не повинно бути.

Сучасна українська дослідниця М. Варикаша зараховує щоденник до літератури *non fiction*, інтерес до якої останнім часом посилюється, проте щоденник «через свою тривалу маргінальну позицію в літературознавстві попередніх років, і досі, мабуть, залишається найменш вивченим жанром» [2, с.66]. Вона стверджує й не безпідставно, що «дискусійним питанням є і саме визначення жанру щоденника, і його специфіка в аспектах проблеми адресанта й автора, хронотопу, функцій, класифікація і місце щоденника в системі жанрів» [2, с.66].

Т. Черкашина, автор найновішої монографії з проблем документалістики, зараховує щоденник до діаристики: «Основним жанром цього підвиду мемуаристики є щоденник (існують також історичні варіанти назви – діаріуш, журнал). Серед інших жанрів діаристики можна назвати блог, мікроблог, нотатки й записники» [14, с.39].

У російських та зарубіжних працях також немає чіткості й однастайності в трактуванні визначення щоденника. Більше того, і в українському літературознавстві (зверніть увагу на визначення щоденника, наведене вище з «Літературознавчого словника-довідника») існує протиставлення щоденників і мемуарів. «Щоденники та записні книжки в їхньому первісному вигляді природно протиставляти мемуарам, – зазначає Н. Банк. – Відмінності очевидні. Автор мемуарів іде за принципом, який Твардовський назвав «гортати в зворотному порядку календар». Автор щоденника зриває листки календаря по черзі. Перший рухається від кінця подій до витoku. Для другого кінець часто неясний. Обидва йдуть від різних точок: один до минулого, інший – до майбутнього» [1, с.21]. Відомий у Росії дослідник письменницьких щоденників О. Єгоров також протиставляє щоденник і мемуари: «У неоднозначних стосунках перебуває щоденник з мемуарами. З історико-документальної точки зору мемуари поступаються щоденнику. Синхронність щоденникових записів стосовно зображуваних подій надавала жанрові ті якості оперативності й достовірності, які не покривалися глибиною і філософічністю пізніших оцінок у мемуаристиці» [8, с.3–4].

Автор цієї публікації переконаний у належності щоденників до мемуарів. Метою статті є потреба довести саме таку точку зору. Отож, щоб з'ясувати жанрову природу щоденників, потрібно ретельно проаналізувати специфіку мемуарної літератури. «Сучасна мемуарна література містить у собі свідчення великого історичного значення, – зазначав білоруський науковець Л. Гаранін. – Разом з тим вона служить не лише меті історичного пізнання, але й цілям естетичного освоєння життєвого матеріалу, залучення його до сфери мистецтва» [5, с.4]. На його погляд, мемуари – це документ політичного, філософського, правового звучання і водночас твір, який тяжіє до художньої літератури. Теоретичне осмислення мемуаристики «далеко відстає від бурхливого розвитку мемуарної літератури» [5, с.6–7]. Причини такого стану Л. Гаранін вбачає в недооцінці «літературних можливостей мемуарної прози, впливі сформованого протягом багатьох років погляду, згідно з яким вона вважалася побічним видом літератури, що ніби стоїть обабіч магістральних шляхів її розвитку» [5, с.7]. Друга причина полягає в нерозробленості теоретичних аспектів мемуаристики.

За останні десятиліття з'явилося кілька концепцій бачення жанрової специфіки мемуарів. Л. Левицький, автор статті в «Краткой литературной энциклопедии», стійкими специфічними рисами мемуарної літератури вважає фактографічність, домінування подій, ретроспективність викладу матеріалу та погляду, безпосередність письменницьких свідчень. «Мемуари, – підкреслює він, – оповідь у формі нотаток від імені автора про реальні події минулого, учасником чи очевидцем яких він був. За формою викладу, що йде, як правило, від першої особи, за відсутністю сюжетних прийомів, за хронікальністю і фактографічністю викладу мемуари прилягають до щоденника» [11, с.759]. Науковець явно виводить щоденники за межі

мемуарів. Інший учений, А. Тартаковський, наголосивши на соціальній функції мемуарів, виокремлює три провідні ознаки, що виокреслюють їхню сутність: особистісне начало, ретроспективність і пам'ять. «В поле зору» мемуариста наявне все те, що пройшло через його особистий життєвий досвід» [13, с.28], він виділяє першу жанрову ознаку мемуарів, підкреслюючи, що не має значення, від якої особи, першої чи третьої, ведеться оповідь. Особлива жанроутворююча роль особистісного начала, авторського «я» в мемуарах виявляє себе не лише в тому, що автор виступає своєрідним центром мемуарного твору, фокусує події, виражає єдину точку зору на те, що відбувається тощо, а передусім у тому, що він оприявнює себе як особистість, яка усвідомлює хід історії й своє місце в ньому, що виявляє справжнє значення зафіксованих фактів і подій, відтворених образів історичних осіб і часу.

Говорячи про ретроспективність, А. Тартаковський зазначає, що «ретроспективний кут зору «фільтрує» інформацію, що її закріплює мемуарист, визначає свого роду історизм його загального погляду, можливість висвітлення в новому ракурсі вже відомих фактів чи воскресіння раніше невідомих, «засекречених» обставин минулого» [13, с.31]. Саме завдяки ретроспективності відбувається накладання двох різних планів суб'єктивності. Ось це бачив автор особисто, а іноді й брав у цьому безпосередню участь, і ось таким це стало після засвоєння суспільного досвіду, знайомства з іншими джерелами інформації про події, що їх письменник пережив особисто.

Третя ознака мемуарів – пам'ять, – на думку А. Тартаковського, допомагає «відтворити історичну дійсність у мемуарах» [13, с.33]. Природа наділила цю властивість людської свідомості вибіркоким характером. Запам'ятовуються не всі підряд події, а лише ті, що мають певну вагу для письменника, до того ж час також накладає свій відбиток: з роками пам'ять виявляє себе слабкіше, а тому мемуарист часом змушений компенсувати вади пам'яті залучаючи документи й матеріали, що стосуються часу спогадів і здебільшого належать не йому особисто. Щоправда, А. Тартаковський як професійний історик звужує соціальну функцію мемуарів, зводячи їх до історичного джерела. Абсолютно правим свого часу був Л. Гаранін, коли критикував за це А. Тартаковського: «Наукова неспроможність такого підходу полягає в тому, що мемуарну літературу А. Тартаковський розглядає як певну історичну даність, поза умовами її становлення і розвитку. Внаслідок цього із його поля зору випадає той факт, що літературним жанром вона стає лише на певній ступені розвитку, що просте поєднання трьох зазначених ознак – ще недостатня підстава, щоб умістити в собі умови єдності соціальних функцій мемуарів і притаманного їм способу відображення історичної дійсності» [5, с.12]. Сам же Л. Гаранін вважає, що «типологічними ознаками мемуарів, дійовими факторами жанроутворення виступають не лише особистісне начало, час і пам'ять, [...] але й подія, тобто самі факти та явища життя, зафіксовані сучасниками, сам

документальний матеріал. Присутність внутрішнього сюжету в мемуарах зумовлюється не лише властивостями пам'яті, відносною завершеністю відтворюваних подій, характером суб'єктивних переживань автора, але й виявленням ним єдності суб'єктивного й об'єктивного, особистісного й громадського, випадкового й закономірного, тобто всім тим, що служить меті перетворення життєвого матеріалу в документально-образну єдність, меті творення мікрообразу, виявлення ідеї, концепції буття» [5, с.162].

Нам уже доводилося писати про дещо інші жанротворчі принципи мемуарів. Ми поділяємо думку, що на перше місце в мемуарах потрібно поставити суб'єктивне начало. Спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність, або особисте начало. Суб'єктивність, яку не потрібно ототожнювати з суб'єктивізмом як сваволею автора, дозволяє створити неповторний образний світ в авторському баченні [Докладніше див.: 4, с.32]. Говорячи в цілому про мемуари як родові поняття, ми не деталізували у згаданій праці свої підходи стосовно окремих жанрів, хоч, зрозуміло, що суб'єктивність як домінуюча жанрова ознака невід'ємна від специфіки щоденника як одного з провідних жанрів сучасної мемуаристики.

Дійсно, другою жанровою рисою мемуарів є ретроспективність: спогади завжди звернені в минуле. Автор може писати лише про події та людей, що відійшли в історію. Це не виключає можливості розмови про сучасників, але час подій подібних мемуарних творів повинен обов'язково бути в минулому. Щоденник як мемуарний жанр саме тут найбільше виявляє свої особливості. Адже його автор занотовує власне бачення подій чи явищ, які відбулися щойно й ще не стали історією. Коли ж письменник спробує повести розмову про своїх сучасників та їх справи в теперішньому, то це вже буде не мемуарне, а публіцистичне чи документальне осягнення часу. І все ж, усе це не дає підстав вилучати щоденники з розряду мемуарної літератури, яка по суті є метажанровим утворенням, що охоплює близько двох десятків різних жанрів. Аргументів на користь того, що щоденник є справді мемуарним жанром, можна навести декілька. По-перше, якщо автор щоденника є справді великим письменником, він здатен подивитися на сучасну йому дійсність з позицій майбутнього, і та історична перспектива, яка при цьому вималюється в його уяві, дасть підстави зарахувати його щоденник до мемуарів. Подібних записів чимало можна знайти й у В. Винниченка, і в Остапа Вишні, і в А. Любченка, і в О. Гончара тощо. Це ж можна говорити й про «Журнал» Т. Шевченка чи щоденник П. Куліша.

По-друге, публіцистичність і документальність аж ніяк не суперечать мемуарному началу. У літературі останніх десятиліть «відбувся різкий поворот до документалізму, зближення документальної прози з художньою літературою не на шляху звернення письменників до белетризації та вимислу, а на шляху посилення в ній ролі документального образу» [5, с.163], – наголошував Л. Гаранін. А ще потрібно врахувати, що щоденник відбиває побачене, пережите, почуте автором, а все це є документальним началом. До того ж, фіксуючи побачене та пережите, письменник ніяк не

може обминути животрепетні проблеми доби, а це вже публіцистичність. В. Здоровега свого часу наголошував: «Якщо ж мова заходить про документалістику, то тут загалом домінує публіцистичний підхід дослідження дійсності. Насамперед тому, що маємо справу із вивченням реального факту, до того ж актуального в даний час» [7, с.131].

По-третє, і в щоденниках також є ретроспективність. Щоправда, вона не так яскраво виражена, як у багатьох інших мемуарних жанрах. Занотовуючи свої враження від пережитого й побаченого, автор щоденника завжди виходить з того, що подія, про яку він пише, уже відбулася. Між нею і часом запису про неї вже є певна, хоч і незначна часова дистанція. Зрозуміло, що вона сягає кількох годин чи днів. Часом буває, що дистанція в часі в щоденникових записах сягає значно більшої відстані, де рахунок іде на роки чи навіть десятиліття. Таке трапляється, коли автор щоденника вмонтовує у свої записи спогади про події, які трапилися з ним раніше, або свідком яких він був.

Третю жанрову рису мемуарної літератури становить документальність: вона їй притаманна. Щоденник під таким кутом зору є чи не найдокументальнішим жанром. І найоб'єктивнішим! І це попри те, що йому, як й іншим жанрам мемуарної літератури притаманна суб'єктивність. І справа, звичайно, не в тому, що імена, дати, географічні назви в ньому постають реальними. Реальними є й події, про які пише автор щоденника, адже вони відбувалися на його очах, і він був або їх безпосереднім учасником чи свідком, або, принаймні, чув про них від очевидців. При цьому вади пам'яті (щось забулося, щось змістилося в часі, щось наклалося на інше) ще не відчутні, адже автор щоденника пише про те, що відбулося щойно, чого він аж ніяк ще не встиг забути.

Документальність вимагає від автора щоденника точності, правдивості, реальності. Тут не можна вигадати місто, яке не існує, перенести сучасні події в державу, яка давно зникла з географічної карти, або якої ніколи не було на світі. Не можна також робити записи, героями яких були б люди, що давно пішли з життя, чи взагалі вигадувати персонажів, котрих ніколи не було в реальності, що можливе лише в художній літературі. Саме тому події, про які йдеться в щоденниках, завжди відбуваються в реальних координатах села чи міста, держави, часом виходять за їх межі. І люди, з якими тоді зустрічався мемуарист, – це письменники, державні діячі, рядові мешканці міст і сіл – є цілком реальними, які справді жили в той час, і автор справді з ними спілкувався, що й занотовано в щоденникових записах.

Четвертою жанровою рисою мемуарів є наявність двох часових планів, або подвійна точка зору письменника на події, про які зроблено запис: так він сприймає їх у реальному бутті, а такими з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, громадської думки вони постають у свідомості митця через роки. У зв'язку з цим щоденники посідають окрему позицію. Подвійна точка зору виявляється в них досить специфічно. У багатьох записах вона практично відсутня, оскільки автор, будучи свідком певної події вранці,

увечері занотовує її до щоденника. Зрозуміло, що за такий короткий термін він не встигає врахувати громадську думку, оцінки цієї події іншими людьми, тобто все те, що приходить через роки. Автора в такому разі може виручити інтуїція, розуміння перспектив історичного розвитку, що спостерігається в щоденниках Володимира Винниченка, Олександра Довженка, Олесь Гончара. Часом подвійна точка зору все ж з'являється. У щоденниках це трапляється тоді, коли автор вдається до спогадів про певну подію, що віддалена в часі. Таке буває під впливом якихось асоціацій, викликаних сучасними для письменника подіями.

П'ятою жанровою ознакою мемуарів можна вважати те, що, говорячи про минуле, їх автор практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру. Будь-яка подія, кожна чергова зустріч з реальним героєм неодмінно викликає асоціації мемуариста. Вишиковується новий ланцюг спогадів, який вбирає в себе те, що було раніше, і те, що повинно відбутися набагато пізніше. Щоденник як специфічний жанр мемуарної літератури, у якого відстань між минулим і сучасним є надзвичайно короткою, і тут має свої особливості. Закон асоціацій діє й у цьому жанрі, але набагато рідше і не завжди так яскраво, як в інших мемуарних жанрах, скажімо, романі чи повісті.

Шостим, і чи не найважливішим жанровим параметром мемуаристики є концептуальність. Концептуальність – це образне втілення письменником у своєму творі певного погляду на дійсність. Цю ознаку не називають ні Л. Гаранін, ні В.Здоровега, ні І. Янська й В. Кардін, що досліджували мемуари, тому нам доводиться уточнювати: концептуальність притаманна будь-якому твору художньої літератури. Специфіка концептуальності в мемуаристиці полягає в тому, що кожен автор спогадів повинен подати власну суб'єктивну концепцію дійсності, котру він реалізує в мемуарах шляхом композиційного розміщення матеріалу, добору й розстановки фактів, їх естетичного освоєння. Йдеться, очевидно, про право письменника на власне бачення подій, свій особливий погляд на людей, з якими доводилося зустрічатися на життєвій ниві. Відомо, як важко видавалися свого часу спогади Ю.Смолича і ще тяжче йшов до читачів мемуарний роман В. Сосюри «Третя Рота». А скільки мемуарних творів, особливо в радянську добу залягли по шухлядах чи взагалі потрапили на запилені полиці спеціальних фондів. Якщо звернутися до щоденників, то саме концептуальність дала змогу В. Винниченкові показати події в Україні, ширше в Радянському Союзі, очима емігранта, що вболівав за долю свого народу, але через політичні обставини не мав змоги повернутися на рідну землю. Часом концептуальність дає можливість поглянути на одні й ті ж події з протилежних точок зору, як, до речі, це зробили Аркадій Любченко й Олесь Гончар у своїх щоденниках воєнної пори. Перший поглянув на прихід гітлерівців в Україну, як на подію, що може принести її народу незалежність. Другий навпаки сприйняв прихід фашистів як ворогів, з якими треба рішуче боротися.

Зазначені ознаки далеко не вичерпують усієї специфіки щоденникового жанру, який має й власні, притаманні лише йому риси. Їх декілька. Перша з них полягає в тому, що автор веде щоденник регулярно, його записи робляться щодня, звідси й назва жанру – щоденник (інколи – денник). Щоправда творча практика українських письменників ХХ – поч. ХХІ ст. засвідчила, що цієї умови дотримано не завжди. Швидше можна вести мову про відносну регулярність записів, між окремими з них можуть бути часові перерви в декілька днів, тижнів, а то й місяців. Очевидно, що саме в систематичності, регулярності (хай і відносній!) полягає лінія розмежування з іншими суміжними жанрами мемуаристики як метажанрової структури, передовсім – з нотатками, які зовні є досить схожими на щоденники, навіть часто мають датовані записи, але ведуться вони нерегулярно, від випадку до випадку й нерідко мають предметом розмови не лише події поточного часу й викликані ними асоціації, а й роздуми на різні довільні теми, що ніяк не пов'язані з особливостями доби, у яку живе автор.

По-друге, об'єднуючим фактором у щоденнику є особистість автора, чий життєвий спостереження розгортаються послідовно, утворюючи певну умовну завершену цілісність, тоді як у низці інших мемуарних жанрів ця цілісність забезпечується за рахунок композиційного розміщення матеріалу, побудови сюжету, особливо яскраво це виявляє себе в повісті, романі, літературному портреті, есе, листі і навіть у некролозі. До того ж, кожен окремий запис у щоденнику має свою власну відносно завершену цілісність. І лише деякі мемуарні жанри, можливо, нотатки мають у цьому аспекті близькість до щоденника.

Третьою специфічною суто щоденниковою жанровою ознакою є уривчастість, фрагментарність спостережень над дійсністю. У різних жанрових типах щоденників ця ознака виявляє себе більш чи менш виразно.

Потрібно згадати й четверту жанрову особливість, яка притаманна переважно щоденникам. Дуже часто в них трапляються записи, обірвані ніби на півслові і можна лише здогадуватися, що хотів сказати автор. Взагалі, для щоденників характерним є подібна недомовленість, увагу автора могли відволікти, і він більше ніколи не повернувся, щоб завершити недописане, ніби лишаючи читачеві певний простір для розкодування якоїсь таємниці.

П'ятою жанровою особливістю щоденника, як і деяких інших мемуарних жанрів (нотаток, листів, записників), є більша фактична достовірність записів. Відсутність дистанції в часі, або її мала тривалість, дають змогу авторові писати про реальні події та факти, у той час як в інших мемуарних жанрах (романі, повісті, літературному портреті) на ці події чи факти можуть накладатися інші, зумовлені особливістю пам'яті, знаннями історії, впливом засобів масової комунікації тощо.

Потрібно врахувати ще й те, що ХХ – поч. ХХІ ст., особливо останні десятиліття в літературі позначені значним впливом глобалізаційних процесів. У щоденниках це виявляється в спробі багатьох українських письменників мислити планетарними категоріями, дивитися на світ з точки

зору вічності, як це ми бачимо в щоденниках В. Винниченка, О. Довженка, Олеся Гончара. Кожен з них намагався осмислювати навколишню дійсність, політику, ідеологію, суспільну мораль з позицій загальнолюдських, уникаючи тих небезпек, які глобалізація несе в літературу, орієнтуючи читачів з невибагливими естетичними смаками на відображення в щоденниках примітивних фізіологічних потягів, тваринних інстинктів, збочень, насильства. У кращих зразках щоденникового жанру відсутня ненормативна лексика. У них не знайдемо дегероїзації, деканонізації минулого, ігнорування національних й історичних особливостей розвитку українського народу, його традицій, звичаїв і обрядів. Українським авторам у щоденниках поки що вдається уникати перетворення цього жанру на тексти масової літератури, що в умовах глобалізації націлюють читачів на можливість зникнення окремих націй і розмивання національних особливостей.

Такою є жанрова специфіка щоденника як окремої форми новітньої мемуарної літератури. Будучи невід'ємною її частиною, щоденник має головні її прикмети: суб'єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Окремі з цих рис у щоденниках мають власні відмінності, виявляють себе інакше, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, щоденник має і власні характеристичні ознаки, які не притаманні іншим жанрам: це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки, її більша фактична достовірність тощо.

Список використаних джерел

1. Банк Наталия Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей / Н. Банк. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 248 с.
2. Варикаша М.М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction / М.М. Варикаша. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. – 212 с.
3. Волков А. Щоденник або Журнал // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / А. Волков, І. Даровська. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 628.
4. Галич О.А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія / О.А. Галич. – К.: КДП ім. О.М.Горького, 1991. – 217 с.
5. Гаранин Л.Я. Мемуарный жанр советской литературы / Л.Я. Гаранин. – Минск: Наука и техника, 1986. – 223 с.
6. Журналістика : словник-довідник / авт.-уклад. І.Л. Михайлин. – К.: Академвидав, 2013. – 320 с.
7. Здоровега В.Й. Збагнути день суший / В.Й. Здоровега. – К.: Дніпро, 1988. – 263 с.
8. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование / О.Г. Егоров. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 280 с.

9. Куньч Зоряна. Риторичний словник / З. Куньч. – К.: Рідна мова, 1997. – 344 с.
10. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
11. Левицкий Л. Мемуары // Краткая Литературная Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т.4. – С. 759.
12. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – Вид. третє, переробл. і доповн. – К.: Радянська школа, 1971. – 488 с.
13. Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика / А.Г. Тартаковский. – М.: Наука, 1980. – 312 с.
14. Черкашина Т.Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: [монографія] / Т.Ю. Черкашина; за наук. ред. О.А. Галича. – Харків: Факт, 2014. – 380 с.
15. Щоденник // Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 745.

Annotation

In the article the author studies dairy's genre particularities. Polemicizing with some researchers the author proceeds from that fact that diary is a genre of memoir literature which has its specificity which doesn't show itself in other genres. The first of its features is that author writes his diary regularly, his notes are made every day, this causes the origin of genre name – diary (sometimes – "dennyk"). Secondly, the joining factor in a dairy is author's personality whose life observations unfold sequentially creating certain relative completed integrity; in other memoir genres this integrity is provided by compositional placement of material, by plot structure. The third feature, specific only for diaries, is fragmentariness of reality observations. In different genre types of diaries this particularity expresses itself more or less significantly. We also must mention the forth genre feature which characterizes mainly dairies. Very often we can find some notes which are stopped abruptly; in such cases we can only imagine what an author wanted to say. In general such incompleteness is typical for dairies, author can be distracted and he never comes back to finish his writing; seems like he wants to give some space to the reader for decoding some mystery. The fifth diary genre peculiarity (as well as of some others memoir genres, such as notes, letters, and memo books) is higher level of fact trustworthiness of texts. Absence of distance in time or its short duration gives the opportunity to write about real events or facts while in other memoir genres (novel, narrative, and literature portrait) they can mix with others conditioned by memory characteristics, history knowledge, media influence, etc.

Keywords: memoir works, diary, genre, genre features.

РИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ОСИПА МАКОВЕЯ

У статті висвітлено специфіку творчої манери Осипа Маковей-прозаїка, яка визначається своєрідним інтонуванням оповіді, спричиненим наявністю певного ритму. Досліджено прийоми й засоби ритмічної організації наративу, розглянуто зумовленість його специфіки жанровими особливостями новели: компактністю, лаконізмом оповіді, динамізмом сюжету, гостротою конфлікту тощо.

Ключові слова: інтонація, ритм оповіді, творча індивідуальність, контраст, формоутворюючий чинник, динамічний ефект, сюжетний рух.

В статье рассмотрено специфику творческой манеры Осипа Маковей-прозаика, которая определяется своеобразным интонированием повествования, обусловленным присутствием определённого ритма. Исследованы приемы и средства ритмичной организации нарратива, осмыслена обусловленность его специфики жанровыми особенностями новеллы: компактностью, лаконизмом повествования, динамизмом сюжета, остротой конфликта.

Ключевые слова: интонация, ритм повествования, творческая индивидуальность, контраст, формообразующий фактор, динамичный эффект, сюжетное движение.

Творча індивідуальність українського письменника кінця ХІХ–початку ХХ століття Осипа Маковей, постать якого знаходилася в епіцентрі національного відродження, визначається своєрідним інтонуванням його оповіді, зумовленого наявністю певного ритму. Як відомо, єдність ритмічного руху не обмежується в прозовому творі вузько-мовленнєвою сферою. Вона охоплює повтори й контрасти тих чи тих мотивів, образів і ситуацій та закономірності сюжетного руху, співвідношення різноманітних композиційно-мовних одиниць, певний порядок у розгортанні системи образів-характерів і кожного з них. «Для ритму прози, – як зазначає О. Чичерін, – вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний лад поетичної мови» [8, с.206]. Ритмічна організація малої прози О. Маковей є не лише наслідком почуття форми й усвідомлення письменником принципів свого стилю, вона продиктована жанром новели, її особливостями: компактністю, лаконізмом повісткування, динамізмом сюжету, гостротою конфлікту. О. Маковей як письменник-реаліст бачив навколишню дійсність у непримиренних протиріччях. Саме ця властивість його світосприйняття й обумовила особливий наголос у його художніх творах на протиставній

інтонації, що допомагає виразити певний пафос драматизму чи трагізму, створює певний ритм оповіді.

Необхідною умовою існування ритму як складової частини руху повісткування в цілому є певний поштовх, наданий якимсь джерелом енергії. В основі будь-якого руху лежить подолання опору, зіткнення, боротьба. До найбільш активних, вищих ритмічних одиниць макрорівнів відносяться контрасти, опозиції, внутрішні протиріччя характерів, протилежні точки зору тощо [7, с.251]. У новелах Осипа Маковея «Два ставки», «Виклад про крамниці», «Казка про невдоволеного Русина» наявне специфічне, контрастне, але не механічне розміщення й групування персонажів, що зумовлює головний конфлікт творів, пов'язаний з висвітленням гострих соціально-політичних проблем. Потрібно зазначити, що протиставна інтонація є суттєвим елементом поезики О. Маковея, де кожний художній образ проектується на життєві явища з їх протиріччями. При цьому контраст образів виконує ритмічну функцію. У тканині художнього твору протиставна інтонація досягається за допомогою протиставних сполучників, часток або контрастної за смислом лексики. Особливістю протиставних конструкцій у текстах О. Маковея є їх насиченість гострою іронією.

Контраст, протиставлення, зіткнення парадоксальних явищ є одним з улюблених прийомів у творчості О. Маковея. Перехрещення двох тем – збереження віковичних народних звичаїв, патріархальності та неминучості народження нового в суспільному житті – наявне в оповіданні «Нові часи», ритміко-мовна динаміка якого пов'язана з двотемністю. Однак, тематичний ритм, як переконливо доводить в одній зі своїх статей Н.І. Заверталюк, відіграє «важливу роль у справі організації певної впорядкованості тексту і інтонації» [3, с.107]. Оповідь одержує поштовх вже з перших слів твору: «Новина в нашій містечку: молодий Ланович жениться!» [6, с.210]. Ця подія сприймається як неординарна на фоні врівноваженої безподійності та безконфліктності провінційного побуту. Контрастуючи з його одноманітністю, повідомлення організовує певну драматичну напруженість і задає сюжетну спрямованість твору. Уже в експозиційній частині є протиставлення: «Тут... буває... так нудно, що не знати, що з собою почати» [6, с.210] та «А тепер бог дав весілля» [6, с.211] – виокреслює загальні закономірності руху сюжету твору як цілого, його ритмічну композицію. Непередбаченість поведінки Лановича є однією з передумов розвитку сюжету оповідання. Усі види дихотомій ритмічних одиниць (безподійність і подія, прозаїчне й неординарне, захоплене та іронічне сприйняття) у сюжеті, характерах героїв, оцінці оповідача нерозривно поєднані й, більше того, не існують без взаємного зв'язку, обумовлюючи цілісність і певну внутрішню гармонію твору.

Іншого плану інтонаційно-смісловий ритмічний контраст наявний у новелі «На окопах». Специфіка ритму цієї новели обумовлена, як і в інших творах збірки «Кроваве поле», впливом модерністських напрямів. Драматизм, напруженість зображуваного досягається завдяки

протиставленню двох семантичних ліній твору. Одна з них задана ритмічним тричленом «природа все погане зароблює, закриває і прикрашує» [6, с.236] – це тема повоєнного відродження й краси (краса, як відомо, є домінантою в естетиці імпресіонізму). Інша – двочленом «колючі заржавілі дроти» [6, с.241] та тричленом «тихе, самотнє, безлюдне місце» [6, с.246]. Вона пов'язана з темою жорстокої війни та людської пам'яті. Контраст між квітучим станом природи й наслідками соціального розвитку простежується не лише на змістовому рівні, а й на інтонаційно-ритмічному й образному. Спокійний ритм роздумів героя обриває його несподіваним вигук: «Ов! Що це?» [6, с.298]. Він порушує вже ніби усталену закономірність руху образу й випереджає наступний етап розвитку сюжету – зустріч з дитиною-інвалідом. Ця навмисна зміна сюжетного ритму підкреслює значиму дисгармонію між світом природи та світом людей, характерну для експресіонізму. І, нарешті, фінальним ударом у ритмічній організації новели є коротка цитата з Софокла: «Нема нічого страшнішого від чоловіка» [6, с.286].

За допомогою не лише лексичних, а й ритмічних засобів досягається індивідуалізація окремих персонажів. У єдності оповіді розмежовуються, симетрично співставляються й синтезуються різні ритміко-мовні відтінки, співвідносні з певними героями твору [5, с.121]. Так, в оповіданні «Пан радник на ваканціях» метушливому та гарячковому ритму характеристики необтяженого працею радника суду («...зібрався, заплатив, за порогом сплюнув, подивився на годинник і казав візникові спішитися...» [6, с.257]) протиставлений врівноважений ритм оцінки життя селянської родини: «Ми живемо тут роками» [6, с.212]. А от у новелі «Хрест поміж липами» ритміко-інтонаційна оповідь не лише виконує психологічну функцію, а й репрезентує контраст духовних станів і світоглядів героїв. Ритми голосів священника, старого генерала й невідомого голосу з амвону протилежні, оскільки протилежним є і їхнє ставлення до війни.

Ритм у прозі О. Маковея спостерігаємо й на фонетичному рівні. Для авторської оповіді характерне гармонійне чергування складів, близьке до тонічної системи: «шукаю даремно відгадки» – амфібрахій, «скричали мами, стоячи над пропастью» – ямб, «білий зветься, а чорну совість має» – хорей. Змістовне начало таких поодиноких ритмічних звукоповторів, очевидно, в їх здатності по-новому показати слово, але смислового навантаження у творчості О. Маковея вони не мають, як не відіграють і будь-якої іншої ролі. Повтор же, як і протиставлення на рівні лексико-інтонаційному в Маковея-прозаїка набуває смислової й виразної сили як ритмічний формоутворюючий чинник, що сприймається в співвіднесенні з іншими художніми компонентами цілісної структури твору.

Часто назва твору, що є смисловим акцентом у прозі письменника, визначає ритм повісткування та інтонаційно-емоційну його тональність. Так, у новелі «Гірке життя» сільський священник, який не знає, як ще обідрати бідного селянина, бесідує з оповідачем, не перестає нарікати на свою

долю: «... хоч пропадай! Гірке життя!» [6, с.263], «...гірке життя і тяжка праця!» [6, с.263]. Повтори фрази з вигуковою тональністю періодично переривають монолог-скаргу, яка теж будується на повторі, що «і булки нема, тільки білий хліб» [6, с.264], «нині курка, завтра курка, позавтра курка...» [6, с.264]. Це викликає відчуття фальшивості. Іронія, протиставна інтонація допомагають розкрити психологію героїв. Одноманітна на початку твору інтонація змінюється, підноситься щоразу, коли священик наголошує на своєму гіркому житті, й у фіналі знижується у своєрідному висновку оповідача: «...ото й описав його гірке життя» [6, с.266].

Ритмізація оповіді притаманна й новелі О. Маковей «Шляхта картопляна» зокрема діалогам дійових осіб. Ритм мовлення лицемірного пана Левицького в розмові з судовим урядником млявий, навмисно уповільнений: «...нема «першого», нема певності... Прийде злива, град ... і все пропало! А жити треба, і занадто скромно не можна» [6, с.278]. Анафора створює враження протяжності дії, відтворює часову тривалість стану «спустошеності» [4, с.128]. Зміна ритмічного та інтонаційного малюнку додає новий смисловий акцент до змісту контексту, визначає характер ситуації. Низка риторичних запитань, чергування питальних, окличних речень, вигуківі фрази створюють ефект усної дискусії, гострої, жвавої, темпераментної. Автор використовує різні типи речень за метою висловлювання й за характером суб'єктивної модальності, що й зумовлює динамічний ефект. «Підхвати» та протиставлення – два основні компоненти інтонації новели – визначають своєрідність її ритмічного малюнку. Ритмічна побудова речень емоційно забарвлює повісткування: короткі, непоширені речення на початку дискусії змінюються поступово на більш ускладнені, а в кінці оповіді й ударним реченням: «А хто винен? На всякий випадок не ми, демократи...» [1, с.98]. Повтор же, як і протиставлення, на рівні лексико-інтонаційному в Маковей-прозаїка набуває смислової й виразної сили як ритмічний формоутворюючий чинник, що сприймається в співвіднесенні з іншими художніми компонентами цілісної структури твору.

У своїх творах Осип Маковей застосовує численні художні прийоми, які визначають своєрідність ритму оповіді. Наприклад, ритм мовлення в новелі «Самота» досягається за допомогою асонансів («Така тиха, місячна, меланхолійна ніч...» [6, с.288]) та алітерацій («Рожа розірвана, зів'ялі листки розлетілися по траві, вже їх разом не зложиш, нема ні рожі, ні запаху...» [6, с.259]; «А я не сплю і спати не хочу! Сам із себе сміюся, що зі мною сталося...» [6, с.249]). Найбільш численними в текстах О. Маковей є алітерації, витворені початковими приголосними, які, підтримувані співзвуччями всередині слів, набувають специфічної звукової експресивності, є своєрідними прийомами мелодійності. Концентрація певних звуків обумовлена значною мірою асоціативністю художнього мислення автора, саме тому певні звуки здатні викликати в людини уявлення, бажання творити звукообрази. Інструментовка фрази на окремий звук посилює ці уявлення. Так, у наведених вище текстах алітерація на «с»

відповідно до асоціативного мислення вибудовує ланцюг образів – сон, самота, смуток, смерть, соловей, сонце, виокремлює основу для їх зближення, веде до виникнення в читацькій уяві еквівалентностей внаслідок загальних семантичних рис. Асоціативні образи розвитку мотиву самоти завдяки послідовному включенню різних суб'єктивних кодів трансформуються у мотив всеперемагаючого почуття кохання, яке, як «промінь сонця з поза хмар...», освітлює життя головного героя.

Таким чином, оповідь у новелі «Самота» має ознаки, властиві не лише художній прозі, але й симфонічній музиці, – різноплановість, вільна композиція, що є однією з ознак імпресіонізму. Звідси й особлива динамічність оповіді, обумовлена конкретним змістовим навантаженням: спогади, уривки думок тісняться в уяві героя, одні несподівано поступаються місцем іншим. Епізоди іноді уриваються на півслові, і ця незавершеність так само запозичена з музики. Невипадково, у хвилини, коли ліричний герой потребує підтримки, він свідомо звертається до музики, музичні образи набувають статусу символів у художньому відтворенні його внутрішнього світу: «Я пішов слухати циганської музики... а потім чардаш! Невгомонний чардаш... Я цілком не розумію, як по такій несказанній тузі можна потрапити в таку шалену радість... От так перевернути душу за одну хвилю!...» [6, с.298]. Розлад небуденної поетичної натури з оточуючим світом – провідна ідея мистецтва модернізму. Вона втілена в новелі через музичні асоціації. О. Маковей майстерно використовує музичний образ навіть в одному інтонаційному звороті, аби максимально сконцентрувати погляд на вираженні почуття, психічного стану людини, створюючи яскраву ілюзію звучання музики: «...хтось прегарно грав на фортепіано. Певно дівчина якась. Може і залюблена нещасливо, аби так лиш туга на неї найшла... я хотів би бути коло неї... До чого здалося так сумувати? Люди спокійно сплять, другі бавляться там на музиці. А вона грає собі самі сумні думи...» [6, с.128].

Не можна не помітити, що для Маковей-прозаїка могутній вплив музики на душу людини є безперечним. Можливо, саме тому багато його позитивних героїв грають на музичних інструментах, як, наприклад, здібний учень Микола Демидів з оповідання «Весняні бурі» та Степан Волохів з новели «Мандоліна». Образи музики створюють ту емоційну тональність, атмосферу, для вираження якої ритм є суттєво важливим: «В куті салі почала грати оркестра дискретно, м'яко, солодко... Оба панове були справді вдоволені з себе і зі світла, і з парламенту, і з життя» [6, с.212]. Ця єдина тональність у першу чергу пов'язана з авторською позицією, авторським світосприйняттям, яке виражається тим конкретніше, чим складніший зображений у творі художній світ: «З далекої минувшини доходить до мене глуха, але весела гра музики; аж сюди, у затишну, теплу мою хатину, долітають до мене звуки старосвітських весільних пісень і заливіста гра скрипака, гудіння баса й бренькіт решітки з дзвіночками... Як весело грає музика!» [6, с.139].

Тенденція до вирівнювання кількості слів, складів або наголосів, до відбору закінчень окремого типу зумовлює ритмічну організацію імпресіоністичних новел збірки «Кроваве поле», а також ліро-психологічної новели «Самота». Цьому сприяє й лексико-семантична характеристика тексту – його підвищена емоційність, поетична образність, метафоричність.

Вихідні позиції ритму прозової творчості Осипа Маковей в інтонаційно-семантичній і синтаксичній формі, у розвитку внутрішньої структури образів, у сюжетному русі, загальному характері творчості письменника. Ритмічна будова повістування, ритміко-синтаксичні засоби та симетрична єдність окремих мовних відрізків виконують характерологічну та експресивну функцію в малій прозі майстра. Осип Маковей не лишився поза процесом взаємозбагачення мистецтв, який особливо поширився в Україні в другій половині минулого століття під впливом естетики романтизму й виявився надзвичайно плідним для української прози. Імпульсом для створення кращих з його творів стали зразки ритмічної прози світового рівня, такі як «Intermezzo» Михайла Коцюбинського, «Valse melancolique», «Impromptu fantasie» Ольги Кобилянської, «Весняні співи» Лесі Українки.

Список використаних джерел

1. Білецький Ф.М. Прийоми сатиричної типізації в «малій» прозі О. Маковей / Ф.М. Білецький // Українське літературознавство. – Вип. 8. – 1970. – С.147– 153.
2. Білодід І.К. Ритмомелодика / І.К. Білодід // Українська мова і література в школі. – 1971. – № 4. – С.19–31.
3. Заверталюк Н.І. Ритм як одна із стильових особливостей роману «Вершники» Ю. Яновського / Н.І. Заверталюк // Проблеми методу, жанру і стилю в українській літературі: Зб. наук. праць. Вип. 4. / Відповід. ред. К. Г. Фролова. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1979. – С. 103–109.
4. Засенко О. Осип Маковей / О. Засенко. – К.: Дніпро, 1968. – 143 с.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев // Избранные работы: В 3 т. – Ленинград: Худ. Литература, 1968. – Т. 1. – 497 с.
6. Маковей О. Твори: У 2 т. – Т. 1. // Осип Маковей. – К.: Дніпро, 1990. – 492 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 378 с.
8. Чичерин А. Ритм образа / А. Чичерин – М.: Советский писатель, 1973. – 206 с.

Annotation

The article presents a creative personality of the prose of Osip Macovey, who has achieved a peculiar intonation of the narrative due to the presence of a certain rhythm. It analyzes the main techniques used by the author to enrich his works with a touch of rhythm and tonality. Rhythmic organization of a short fiction of Osip Macovey is a consequence of not only his evident sense of form

and his full embracement of the principles of his style, but also of the genre of the novel and of its features such as density, laconic dynamism of the narrative of the plot, the exigencies of the collision-contradiction.

The author reveals the favorite methods of Osip Makovey such as usage of contrasting, paradoxical and intersecting events to convey the movement the essence of which is to overcome resistance, collision, and struggle. Macovey as a writer-realist saw the surrounding reality in irreconcilable contradictions. His unaccustomed perception of the world provided a special emphasis in his works at the opposing tones that help to express a certain dramatic pathos or tragedy and to create a rhythm of the narrative. The research clearly shows that one of the necessary conditions for the existence of the rhythm as a part of the narrative movement as a whole is a certain shock, produced by some source of energy.

УДК 821.161.2-31.09

О.В. Гонюк, Ю.О. Лаптеева (м. Дніпропетровськ)

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КНИГИ СЕРГІЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»

У статті аналізується жанрова специфіка книги Сергія Жадана «Месопотамія» як унікальної романної форми, у зв'язку з чим виводиться поняття «роман-потік» та виділяються його основні жанрові ознаки.

Ключові слова: жанр, роман у новелах, цикл оповідань, роман-потік, образ-символ.

В статье анализируется жанровая специфика книги Сергея Жадана «Месопотамия» как уникальной романной формы, в связи с чем выводится понятие «роман-поток» и выделяются его основные жанровые признаки.

Ключевые слова: жанр, роман в новеллах, цикл рассказов, роман-поток, образ-символ.

Однією з визначальних рис культури доби постмодерну є еkleктизм [5, с.327], що, безумовно, знайшов свій вияв і в розвитку літератури та відобразився передусім на деконструкції літературних жанрів. На думку І. Скоропанової, існує два напрями оновлення літературних жанрів у постмодернізмі: 1) «розмивання чітко виражених жанрових ознак, вихід за межі усталених жанрів, їх мутантні зміни, що породжують неясні форми; 2) гібридизація різноманітних жанрових кодів у постмодерністському тексті як гетерогенних, що призводить до появи певних «наджанрових» утворень» [10, с.377].

Як зазначає Ю. Арська, жанр літературного твору зумовлює й багатовимірність коду постмодерністського тексту, що значно утруднює виокремлення «чистих жанрів у постмодернізмі» [1, с.13]. За такої невизначеності серед творів постмодерністської літератури можна назвати масив текстів, що існують лише в одному примірнику серед творчого доробку лише одного письменника. Яскравим прикладом є роман «Ім'я рози» Умберто Еко, одного з основоположників ідей постмодерної літератури. За жанровою належністю цей твір – своєрідна суміш детективу, історичного роману й трилера. В українській постмодерній літературі прикладом жанрового еклектизму може слугувати роман Ю. Андруховича «Московіада»: так, за авторським визначенням, це роман жахів, проте деякі дослідники визначають його належність до жанру меніппеї [2].

Книга Сергія Жадана «Месопотамія» не є постмодерністським твором у традиційному розумінні, проте деякі елементи естетики постмодернізму в цьому тексті наявні. Зокрема, в одному з оповідань – а саме, в оповіданні «Боб», – вже в манері оповіді оприявнюється іронічне бачення дійсності й іронічне ставлення до самого героя. Занадто піднесений пафос, із яким оповідаються події, поєднання за смисловим наповненням високого й низького («Я вірю в життєвість та гнучкість американської ліберальної системи, бачу майбутнє за виробленими нею принципами взаємодії великого капіталу з державними механізмами фінансового регулювання. Єдине, що викликає в мене певні застереження, та навіть не застереження: єдине, що мене по-справжньому вбиває, – це кількість тут негрів» [4, с.270]), розбіжності між тим, що відбувається в країні й місті за словами Боба («На питання, що там, на батьківщині, які новини, яка ситуація, розповідав таке: безперечно, ми всі є свідками історичних катаклізмів, що невблаганно й безповоротно змінюють життя міста й характер його мешканців. Після довгих років боротьби до влади в мегаполісі прийшли жерці, фокусники та червовомовці» [4, с. 275]), і тим, як все є насправді (про що в тексті, власне, і не йдеться; реципієнт має включитися до літературної гри, задіяти власний емпіричний досвід, спогади й домалювати картину дійсності), розкривають авторову гру з читачем.

«Месопотамію» Сергія Жадана з постмодернізмом споріднює й неоднозначність жанру книги, що дає змогу говорити про його гібридність. Твір складається з дев'яти оповідань і тридцяти віршів, що слугують доповненнями й уточненнями до основного тексту. Отже, найбільш близькими жанровими формуваннями серед уже наявних, що можуть бути застосовані до «Месопотамії», є цикл оповідань і роман у новелах.

На перший погляд «Месопотамія» є збіркою оповідань, які можуть бути об'єднані в певний цикл. Цикл – «група творів, свідомо об'єднаних автором за жанровим <...>, ідейно-тематичним <...> принципом чи спільністю персонажів <...>, а частіше за все – за кількома принципами» [8, с.492]. Проте таке визначення не розкриває цілком жанрової природи «Месопотамії»: персонажі кожної з історій не просто живуть і діють в

одному й тому ж місці чи приблизно в той самий час, зв'язки між ними набагато складніші й заплутаніші, аніж у звичайних циклах оповідань.

Так, в оповіданні «Матвій» з'являються й персонаж із оповідання «Юра» (Алка-Акула), і Боб із однойменного фрагменту. У тому ж таки оповіданні «Боб» в одному з листів є відсилання й натяки на інші історії, що відбуваються в книзі: «Жорік писав довгі повчальні листи, вдавався до моралізаторства, не гребував ліричними відступами. Писав, що Фома, їхній сусід по під'їзду, почав зустрічатись із колишньою проституткою. Весь під'їзд переживає. А Марік, їхній далекий родич через тьотю Марину, по ходу спить зі своєю двоюрідною сестрою. Ніколи не знаєш, – коментував ці випадки Жорік, – які сюрпризи готує тобі доля» [4, с.279].

Потрібно зауважити, що оповідання пов'язані не лише спільними персонажами (так, майже всі, хто був на поминках Марата в першому оповіданні, присутні й на дні народження Луки з останнього оповідання), спільним часом і місцем дії – Харковом-Месопотамією. Простежується перегук окремих, чітко окреслених топосів, як, наприклад, у «Фомі», що має конкретну просторову точку перетину з «Ромео». Оля водить Фому саме по тих місцях, про які розповідала Даша Ромео: «Спочатку вони зупинилися в турків навпроти. Там він підтягував безкінечну любовну пісню за якоюсь тлустою, вусатою, блискучою дівочою на екрані й намагався лишити чайові комусь із відвідувачів. Відвідувачі були виключно турками, розібратись, хто з них працівник, а хто – клієнт, було не так просто. Потім Оля потягла його різними підозрілими місцями. Вони зазирали до всіх тих нір та підвалів, які вона могла згадати, були, ясна річ, в арабів, зазирали, звісно ж, до в'єтнамців, браталися з працівниками Макдональдса, які давно до такого звикли, пили на брудершафт із працівниками тубдиспансеру, марно намагалися замовити шампанське в сауні «Здоров'я», згадували дитинство в підвалі проти синагоги, намагалися знайти дівчат за викликом у дитячому кафе. Саме там він перевернув собі на коліна молочний коктейль і довго замочував плями гірським бальзамом. Просив записати продавців піци йому свої адреси, ловив коньячні випари в грузинів, до яких вони знову повернулись, оскільки на той час усе було зачинено. Уже там з'явилася жива музика, і він танцював ірландські народні танці, заважаючи офіціантам і викликаючи її захват» [4, с.219].

Для порівняння наведемо фрагмент Дашиної розповіді: «За рогом підозрілий ресторан – власник щоранку ходить вулицею в рожевому кімоно й говорить із кимось по дамському мобільнику. За ними – спортивний паб, там араби дивляться європейські ліги. За ними в'єтнамці відкрили ригалівку, але самі там не їдять. Поруч із в'єтнамцями, у підворотні, якщо надумаєш, зроблений під сауну бордель. Поруч із борделем – порожній будинок, влітку там живе бомжота, теж цікаво. Поруч із бомжами – майстерні художників, дивись не переплутай. Навпроти – тубдиспансер» [4, с. 70]. До того ж, означається й простір кількох інших оповідань, а саме: тубдиспансер з «Юри» та спортивний паб із «Фомі».

З іншого боку, як вже зазначалося, «Месопотамія» має багато спільного з таким жанровим утворенням, як роман у новелах. Декотрі вчені виокремлюють жанр роману в новелах у літературі нового часу, визначаючи його як один із різновидів роману, що використовує новелу як основну композиційну одиницю. Ця жанрова форма походить від європейського «крутійського» роману. Як відомо, крутійський роман – це розповідь про пригоди, мандри пікаро – пройдисвіта й авантюриста, що протиставлялася середньовічному рицарському роману [6, с.140-141]. Усі події в крутійському романі були поєднані передусім постаттю головного героя, це сукупність окремих історій із його життя.

Власне, роман у новелах і є своєрідною збіркою новел, що об'єднані певною темою і мають спільних персонажів, які неодноразово перетинаються один із одним. Чітко простежується зв'язок між новелами, їх взаємопов'язаність, взаємозумовленість подій, відображених у різних фрагментах. Однією ж із визначальних ознак роману в новелах є така характеристика, як романне мислення.

Вперше питання про сутнісні ознаки роману як жанру поставив ще М. Бахтін у монографії «Проблеми поетики Достоевського» та статті «Епос і роман», де наголошував на тому, що роман – це ще остаточно не завершений жанр, такий, що не має виразного «жанрового кістяка» [12, с.15]. Відтак виникло поняття романного мислення, що в широкий вжиток увійшло згодом, починаючи з праць Є. Сидорова. Учений визначив поняття романного мислення як «синтезуючу художню свідомість» [9, с.98], своєрідну властивість твору, що «стягує воєдино головні проблеми духовного життя нашого сучасника» [9, с.100]. Отже, романне мислення – це масштабність охоплення подій, явищ, про які йдеться в літературному творі, співвіднесення внутрішньої та зовнішньої точок зору, взаємодія «малого» й «великого» світів, а також розгортання образу в межах зазначених протиставлень [7, с.32].

Саме подвійна структура кожної історії, наявність у кожній з історій складних вставних конструкцій, на кшталт ретроспекцій, снів, деталізованих спогадів, розгортання подій у різних площинах дає всі підстави виокремити таку спільну для всіх історій ознаку, як романне мислення.

Таким чином, можемо говорити про наявність романного мислення й у «Месопотамії»: так, виразно простежується взаємодія внутрішнього світу кожного з персонажів із його оточенням, із самим Містом; усі історії пов'язані однією ідеєю – ідеєю любові, що від оповідання до оповідання набуває різних іпостасей. Найбільш яскраво ця думка виражена в оповіданні «Матвій»: «Ми всі тут, у цьому місті, і є за великим рахунком митарями любові. Ми збираємо її щоранку, ми відшукуємо її щовечора, ми знаходимо її щоночі. Тому що не може бути любові несплаченої, любові, залишеної при собі, тому що вся любов належить цьому місту, тому що місто тримається цією любов'ю, наповнюється нею, ніби дощем восени, гріється нею, мов кам'яним вугіллям узимку. Без неї, без цієї любові, місто просто помре від

холоду й спраги, його покинуть останні мешканці, вони вийдуть із нього, наче з лабіринту, не в змозі далі блукати цими вулицями й закутками без жодної мети. Тому – що б не сталося, що би з нами всіма не відбулося, які б скрутні часи нам не випало переживати, які б негоди не спали на наші дахи – ми вперто й наполегливо збираємо це велике невидиме мито, добираємо його атом до атома, подих до подиху, смерть до смерті. Знаходячи спільну мову з тими, хто нічого не приховує. Переконаючи тих, хто нам не довіряє. Знищуючи тих, хто стоїть нам на заваді» [4, с.264]. «Митарі любові» є своєрідною опосередкованою вказівкою на Харків: як відомо, кадуцей (символ давньогрецького бога торгівлі й ремесел Гермеса – Меркурія у римлян) – це не лише знак митної служби, а й елемент офіційного герба Харкова.

У той же час сам кадуцей, за Дж. Трессідером, є символом амбівалентності, єдності протилежностей, про що говорять самі «митарі любові»: «Щомісяця ми збираємо несплачену злість, збираємо лють і запеклість, збираємо сміливість і застигле почуття помсти. А головне – ми збираємо всю несплачену любов цього міста, всю до крихти, всю до останнього подиху» [4, с.264]. Відтак звичайна вулична компанія міфологізується й перетворюється на речників самого духу Міста – Харкова-Месопотамії.

Змії на кадуцеї є втіленням «плодотворних сил земного й потойбічного світів» [11, с.135], що можна потрактовувати як ще один натяк на Місто, але вже в міфологічному його розумінні – як вказівку на Месопотамію, землю між двома ріками, своєрідне міжсвіття, де перетинаються шляхи живих і мертвих.

Проте «Месопотамію» не можна кваліфікувати як роман у новелах, оскільки основна його структурна одиниця тяжіє до жанрової форми оповідання: розповідь про певний епізод із життя одного персонажа, що охоплює кілька днів; кожна з них містить подвійний наратив, здебільшого у вигляді спогадів персонажів, що розширюють жанрові межі класичного оповідання.

Таким чином, проаналізувавши визначальні для книги символічні образи, сконцентровані в оповіданні «Матвій», можна стверджувати, що за жанром книга Сергія Жадана «Месопотамія» є унікальною романною формою, тож цілком прийнятно надати їй особливе жанрове визначення, а саме – роман-потік, за аналогією до терміна «роман-ріка».

Роман-ріка (фр. roman-fleuve) – це послідовність із п'яти й більше романів, що змальовують еволюцію тих самих персонажів чи родин на тлі певних історичних подій. Уперше цей термін був використаний у 1908 році Роменом Ролланом для характеристики свого циклу романів «Жан-Крістоф». У французькому літературознавстві зразками цієї жанрової форми є «Людська комедія» О. Бальзака, «Ругон-Маккари» Е. Золя. Як зазначає Ж. Бреннер, у натуралістичному романі-ріці немає чітко вираженої інтриги,

оскільки автор намагається якомога більш повно й об'єктивно описати життя своїх героїв [3, с.64].

Тож роман-ріка – це цикл романів, що надзвичайно тісно пов'язані між собою сюжетними лініями, місцем дії, певним набором символічних образів, спільним історичним тлом та способом осмислення світу. Такий же спосіб зв'язку наявний і в книзі С. Жадана, але складовими її елементами є не романи, а оповідання. Тому доцільно застосувати французький термін «roman-fleuve» на позначення жанрової форми «Месопотамія», використавши друге, переносне значення слова «fleuve» – «потік».

Отже, термін «роман-потік» може слугувати для позначення особливої жанрової форми роману, що складається з кількох оповідань, герої яких діють приблизно в той самий час і в тому самому місці; зображувані події подаються в осмисленні певної філософської системи й об'єднані спільною ідеєю. Саме такою і є книга Сергія Жадана «Месопотамія».

Список використаних джерел

1. Арская Ю. История на службе у творчества: некоторые особенности жанра исторического романа в немецком постмодернизме: [Текст] / Ю. Арская // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. ст. – Вып. 2. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – С. 13–22.
2. Бойченко О. «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея: [Текст] / О. Бойченко // Питання літературознавства. – 2003. – Вип. 10. – С. 22–29.
3. Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы: [Текст] / Ж. Бреннер. – М.: Высш. шк., 1994. – 352 с.
4. Жадан С. Месопотамія: збірка оповідань і віршів: [Текст] / Сергій Жадан. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. – 368 с.
5. Ильин И. Постмодернизм: [Текст] / И. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – С. 324–328.
6. Кожинов В. Происхождение романа: [Текст] / В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
7. Рымарь Н. Введение в теорию романа: [Текст] / Н. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 370 с.
8. Сапогов В. Цикл: [Текст] / В. Сапогов // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
9. Сидоров Е. На пути к синтезу: [Текст] / Е. Сидоров // Вопросы литературы. – 1975. – № 6. – С. 97–123.
10. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык: [Текст] / И. Скоропанова. – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.
11. Тресиддер Д. Словарь символов: [Текст] / Д. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 444 с.

12.Эсалнек А. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: [Текст] / А. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 112 с.

Annotation

The article examines the genre specificity of «Mesopotamia» by Sergei Zhadan as a unique novelistic form. In particular there is an analysis of the structure of each story, included in “Mesopotamia”, whereby there are singled out such a characteristic novel feature as novelistic thinking. It is evidenced by the double narrative of each story, the presence of complex constructions in the form of retrospection, dreams, detailed memories, deployment events in different planes.

In this regard, the concept of “novel-stream” is derived and its main genre features are that related to the genre “novel-river” (the sequence of five more novels that depict the evolution of the same character or family with background on certain historical events). The same method of connection – interwoven storylines, specific set of symbolic images, common historical background and way of understanding the world – available in “Mesopotamia” but its constituent elements are not novels but short stories. This implies the concept of “novel-stream” that can serve to indicate a particular genre novel form that consists of several stories where the characters are at about the same time and in the same place; single philosophical system connects all depicted events.

УДК 811.161.2'373.7

Кедич Т. В. (м. Дніпропетровськ)

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ В РОМАНАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА», «Я, БОГДАН»

Проаналізовано індивідуально-авторські (трансформовані) фразеологічні одиниці, з'ясовано специфіку їхнього функціонування на сторінках історичної прози П. А. Загребельного («Роксолана», «Я, Богдан»). Розглянуто використані письменником оказіональні стійкі сполучення слів у зображенні ним історичних подій, розкритті рис характеру героїв романів. Досліджено найпродуктивніші різновиди видозмін фразеологічних одиниць, зокрема поширення фразеологізмів, заміна компонентів.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, контекст, трансформація, поширення фразеологічної одиниці, заміна компонента.

Проанализировано индивидуально-авторские (трансформированные) фразеологические единицы, выяснено специфику их функционирования на страницах исторической прозы П.А. Загребельного («Роксолана»,

«Я,Богдан»»). Рассмотрено используемые писателем окказиональные стойкие сочетания слов для изображения им исторических событий, раскрытии черт характера героев романов. Исследовано наиболее продуктивные типы видоизменений фразеологических единиц, а именно: расширение структуры фразеологизмов, замена компонентов.

Ключевые слова: фразеологическая единица, контекст, трансформация, расширение фразеологической единицы, замена компонента.

У другій половині ХХ ст. поглибився інтерес письменників до історичного минулого українського народу. Активізуються жанри історичної прози, що долучає читача до «морально-етичних і духовних надбань нації» [9, с.1], пробуджує національну свідомість народу. Осягнення національної історії, як відомо, починається у фольклорних джерелах, зокрема, думах, легендах, історичних піснях, а художнє відтворення історичних подій і постатей започатковують історичні романи, важливим завданням авторів яких є відтворення історичного колориту описуваної доби, не обтяжуючи твір цитатами з першоджерел. Унікальним явищем в історії української літератури є історична проза видатного майстра художнього слова П. А. Загребельного, зокрема його романи.

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» [5]. Завершуючи передмову до перекладу українською мовою літопису Нестора «Повість временних літ», прозаїк навів слова історика й письменника М.Н. Карамзіна: «Історія в деякому розумінні є священна книга народів: головна, необхідна; зеркало їхнього буття і діяльності; скрижаль одкровень і правил; заповіт предків нащадкам; доповнення, пояснення нинішнього і вірець майбутнього» [4, с.108]. Безперечно, Павло Архипович міг процитувати чимало інших визначень історії як науки, однак він обрав саме це, оскільки все життя вчитувався в літописи й наукові розвідки і у своїх найвідоміших історичних романах «Роксолана» та «Я, Богдан» керувався таким її (історії) змістом.

Відкриття художнього світу письменник починає зі слова. «Справжній романіст, – зауважує П.А. Загребельний, – це філософ, блискучий ерудит, знавець мови і літератури...» [13, с.595]. Самовираження майстра слова, особисте ставлення до зображуваної дійсності передаються різноманітними мовностилістичними засобами. Найпомітніше місце серед них посідають фразеологічні одиниці, які завдяки семантико-стилістичним якостям (образність, картинність, жива внутрішня форма) надають мові емоційно-експресивного забарвлення, роблять її невимушеною, дотепно-влучною, місткою. Проблема вивчення індивідуально-авторської фразеології й

сьогодні залишається актуальною та становить значний інтерес для дослідження процесу розвитку фразеологічного складу мови, а також для з'ясування ролі майстрів художнього слова в збагаченні національної мови виражальними засобами. Помічено, що особливо сильного стилістичного ефекту письменники досягають тоді, коли використовують видозмінені фразеологічні одиниці.

Нашу увагу привернули трансформовані (індивідуально-авторські) фразеологічні одиниці в історичних романах «Роксолана», «Я, Богдан» П.А. Загребельного. Письменник завжди дбайливо працював над добором фразеологічних одиниць у своїх творах, прагнув знайти саме той фразеологізм, який відповідав би мовній ситуації, надаючи мовленню потрібного емоційного забарвлення, стилістичної виразності. Мета нашої розвідки – дослідити особливості функціонування індивідуально-авторських стійких сполучень слів в історичних романах П.А. Загребельного «Роксолана» і «Я, Богдан».

Фразеологічна одиниця, будучи компонентом будь-якого тексту, тісно пов'язана з контекстом твору. Лише в контексті й у живому мовленні зазвичай вона може виявити свій смисл. Аналіз фразеологізмів поза контекстом видається малоефективним, оскільки не забезпечує розкриття семантики фразеологічної одиниці. Як слушно зазначає І.С. Гнатюк, стилістичні можливості мовних одиниць у конкретних умовах певною мірою стосуються і фразеологізмів, оскільки «внаслідок співвіднесеності фразеологізму зі словом дуже часто принципи аналізу і його основні характеристики переносяться в галузь фразеології. Потенційні можливості слова виявляються в контексті» [1, с.62].

За визначенням О. В. Куніна, «контекст – це відрізок тексту, що вичленовує й об'єднує мовна одиниця або мовленнєва одиниця, що може перейти в мовну, як і детерміновані актуалізаторами в разі узуального або okazіонального використання. Фразеологічний актуалізатор – це слово, словосполучення, речення чи група речень, семантично пов'язаних з фразеологізмами, що вживаються в цих контекстах» [9, с.13-14]. Контекст сприяє не лише найповнішому та найефективнішому вияву значення традиційних фразеологічних одиниць, а й створює умови для нової їхньої сполучуваності. У художніх текстах фразеологізм може постати в незвичному для нього контекстному оточенні, що спричинює виникнення нових відтінків значення, подвійної значущості або навіть повної зміни семантики. У контексті виявляється їхня експресивність та емоційна оцінність.

Багато фразеологічних одиниць належить до виражальних засобів мови, що уможлиблює використання стійких сполучень слів в узуальному (мовному) та okazіональному (мовленнєвому) значенні. У нашому дослідженні дотримуємося думки, що «узуальний (від лат. *usus* – звичай, правило) – такий, що відповідає загальноприйнятій нормі щодо вживання слова, фразеологізму» [3, с.188]; «okazіональний – такий, що не відповідає

загальноприйнятому вживанню, має поодинокі, рідкісні значення» [3, с.113-114]. Аналізуючи певні тексти, дослідники неодноразово вказували на те, що фразеологічні одиниці, уживаючись у певному порядку в контексті, а в процесі функціонування в конкретних висловленнях, унаслідок їхнього оригінального використання авторами, можуть набувати експресивних відтінків, а отже, і нового емоційного забарвлення.

Для текстів історичної прози П.А. Загребельного характерним є вживання у вузькому контексті кількох фразеологічних одиниць, зокрема синонімічних або близьких за значенням: «Волів би й не повертатися ніколи, ніж знову стати перед нею з порожніми руками і пустими словами» [6, с.240]. Фразеологічна одиниця **пусті слова** («беззмістовні, не варті уваги»), яка йде одразу після фразеологізму **з порожніми руками** («без нічого») завершує характеристику ситуації, яка виражає переживання посла про стан рідного краю Роксолани – України, про яку він сам нічого не знає. У контексті: «...Дійшло до того, що й уста, дані богом для розмови людської, веліли взяти на замок, та, затуливши уста, відчинили двері гнівові, що ховався в серцях» [8, с.20], фразеологічна одиниця **затулити уста** («замовчати») ніби доповнює перший зворот **уста взяти на замок**, що є емоційно насиченішим, і допомагає письменнику якнайяскравіше репрезентувати ситуацію ворогування зі шляхтою за часів Б.Хмельницького.

Релевантною рисою таких фразеологічних одиниць є те, що вони розташовуються в лінійному порядку і є синонімічними або близькими за значенням: «Козацтво охоплювало плац збитим півколом – **плече в плече, рука в руку, голос у голос, погляд у погляд**» [7, с.164]; «Хіба мені гарцювати між удаваних супротивників отут по тісному двору перед пашиною стайнею, <...>, де козак стає справжнім козаком, який не боїться **ні огня, ні меча, ні третього болота**» [8, с.48]. Уживаючи схожі фразеологізми, прозаїк досягає посилення емоційно-експресивного відтінку висловлювань і першої, і наступних фразеологічних одиниць одночасно, надаючи потрібного, задуманого ним відтінку значення. П.А. Загребельний нерідко послуговується зазначеним способом уживання стійких сполучень слів і для змалювання мовного портрета героїв, їхньої характеристики, вираження їхніх переживань, емоцій: «Хто зна, які боги ліпили Ганжу й споряджали його, пускаючи в наш світ непростий, але зробили вони так, що до його сухорлявої, **міцної, як корінь**, статури, до чорного, як кінська грива, волосся і **чорних, як ніч**, брів дали очі неймовірної синяви, і коли цей чоловік дивився на тебе, то забував ти сам себе...» [7, с.177]; «Його [Іслам-Гірея – Т. К.] селердар-ага зродився, **як святий дух**, так ніби стояв за дверима й ждав, кому **відтяти голову**» [8, с.160].

В останні роки активізувався інтерес мовознавців до вивчення трансформованих усталених одиниць мови, оскільки в трансформованій формі фразеологічні одиниці зазнають творчого переосмислення, що сприяє створенню нових експресивних відтінків, надаючи художньому твору більшої стилістичної виразності. За О.Д. Пономарівим, трансформацією

фразеологізмів є «видозміна фразеологічних одиниць з певною стилістичною настановою» [11, с.127]; В.А. Чабаненко трансформацію трактує як певне відхилення від норми, викликане різними причинами [14, с.112]. Дослідники явищ трансформації не одноставні в тому, чого стосуються видозміни. Однак багато мовознавців виокремлюють такі основні різновиди видозмін фразеологічних одиниць: поширення фразеологічних одиниць, заміна компонента (компонентів), скорочення компонентного складу фразеологізмів, натяк, контамінація [2, с.9]. Одним з найуживаніших прийомів, пов'язаних з порушенням компонентного складу фразеологічних одиниць у мові художньої літератури, є поширення. Суть його полягає в уведенні до структури фразеологізму нових слів чи словосполучень, які, конкретизуючи інформацію, наближають його до тієї чи тієї ситуації, у зв'язку з якою вживається фразеологізм.

Чимало прикладів таких фразеологічних одиниць знаходимо в історичних творах П.А. Загребельного. Інтерпозитивного поширення (вклинювання) зазнають власне фразеологізми, оскільки переважно вони є двокомпонентними. За структурою це фраземи, у яких стрижневе слово виражене здебільшого дієсловом, а залежне – іменником у непрямому відмінку з прийменником або без нього. Саме залежний іменниковий компонент і поширюється означенням. Роль останнього виконують прикметники, що вносять додаткову інформацію, конкретизують значення оказіонального фразеологізму: «І Гасана, як і завжди, привів велетенський кизляр-ага, вклонявся перед султаншею до самої землі, **не зводив** з неї **рабського погляду**, а з покою не йшов...» [7, с.7], пор.: **не зводити погляду**; «Сулейман **кривив тонкі уста** в посмішці» [6, с.11], пор.: **кривити уста**; «**Вирвемося з-під королівської руки**, відчахнемося навіки, бо й чому маємо бути там, де ми чужі, де ні віри, ні мови для нас, ні шаноби, ні гідності людської» [8, с.105], пор.: **вириватися (вислизати) з-під рук**.

Велику групу в історичних романах «Роксолана» та «Я, Богдан» Павла Архиповича утворюють постпозитивні поширювачі фразеологічних одиниць. Особливістю таких фразеологізмів є те, що один з компонентів усталеної одиниці вже має при собі додаток, а інші є оказіональними поширювачами. Потрібно зазначити, що такий прийом видозміни стійких сполучень слів є одним з найуживаніших типів трансформації у творчості художника слова. Наприклад, в історичному романі письменника «Роксолана», у реченні «Тому, поборовши здригання свого серця, султанша вже не заважала своїм євнухам збиткуватися над ясновельможним зайдою, даючи тому змогу **випити всю чашу принижень і ганьби**, які ждуть кожного запроданця» [7, с.182] уведено новий оказіональний поширювач-додаток **ганьби**, але опущено традиційний компонент **до дна**; «А де ж моє божище, де Ефір-жалівниця, що визволила мене з неволі старостинської, вкинувши в ще більшу неволю й гріх, чом покинув її, чом **не вирвав з рук брудних** на волю і в простори неміряні!» [8, с.132], пор.: **вирвати з рук**.

У романі «Я, Богдан» автор нерідко поєднує декілька прийомів трансформації усталених одиниць мови. Зокрема, фразема **занести руку** неправедну й злочинну поєднує такі прийоми, як заміна компонентів фразеологічної одиниці та поширення: «І хто ж не злякався божого гніву, не побоявся **занести руку праведну й злочинну** на мене?» [8, с.114], пор.: **підняти руку**. Дієслово **підняти** письменник замінює на емоційно насичене дієслово **занести**, а іменник **рука** поширюється двома узгодженими означеннями (прикметниками) у постпозиції до означуваного іменника й увиразнює розкриття ставлення прозаїка до описуваних подій.

Не менш поширеним типом видозмін стійких сполучень слів в історичних романах П.А. Загребельного є лексична субституція. Цей прийом оказіонального перетворення усталених одиниць мови передбачає заміну компонента або компонентів фразеологізму словами вільного вжитку. Письменник досягає яскравого стилістичного ефекту, коли замість узвичаєних складників фразеологічної одиниці вживає інші, нові, незвичайні. Експресивно насиченими є ті фразеологічні одиниці, у яких замінюється стилістично нейтральний компонент на експресивний синонім: «...і над усім дух, але не божий, а людський, нездоланий, вільний, з чортячим вітром і сміхом, з плачем і піснею, які рятують од болю і допомагають **вдарити об землю бідую**» [8, с. 22], пор.: **вдарити об землю лихом**; «Султан з-під брови **метнув швидкий погляд**» [6, с. 125], пор.: **кидати оком**; «Хіба може зрівнятися нудний султан з солодкою Кісайєю? – **прискалив око** Сулейман...» [6, с. 147], пор.: **скалити зуби**; «Поки їхали до Кракова, якось нікому не вміщалося в голові в яку вони **честь ускочили**...» [8, с. 68], пор.: **вскочити в халепу**. Заміна компонентів сприяє увиразненню значення модифікованих фразеологізмів, оскільки індивідуально-авторська заміна передає тотожне значення з більшою силою, а також підсилює вираз негативного ставлення майстра художнього слова до зображуваної події.

Таким чином, як свідчать наведені приклади з текстів, мова історичних романів «Роксолана» і «Я, Богдан» П.А. Загребельного насичена трансформованими фразеологічними одиницями, що зумовлено передусім прагненням романіста до небуденного, оригінального вираження думки. Видозміни переважно мотивуються прагненням письменника уникнути прямої цитації фразеологізмів. Оказіональні усталені одиниці надають мові емоційно-експресивного колориту і є невід'ємним складником мовотворчості прозаїка.

Список використаних джерел

1. Гнатюк І. С. Деякі особливості використання фразеологізмів у мові сучасної художньої прози / І.С. Гнатюк // Українська мова і література в школі. – 1981. – № 9. – С. 62–64.
2. Дзюбишина Н.Я. Про еліпсис / Н.Я. Дзюбишина // Культура слова. – К.: Наукова думка, 1983. – Вип. 24. – С. 25–30.

3. Єрмоленко С.Я. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С.Я. Єрмоленко, С.П. Бирик, О.Г. Тодор. – К.: Либідь, 2001. – 222 с.
4. Загребельний П. Золотий гомін давнини // Загребельний Павло Неложними устами. – К.: Радян. письм., 1981. – С. 103–108.
5. Загребельний П.А. Бути самим собою / П.А. Загребельний // Літературна Україна. – 1993. – 14 січня.
6. Загребельний П. А. Роксолана / Павло Загребельний. – К. : Дніпро, 1979. – Кн. I. – 190 с.
7. Загребельний П.А. Роксолана / Павло Загребельний. – К. : Дніпро, 1980. – Кн. II. – 271с.
8. Загребельний П.А. Я, Богдан / Павло Загребельний. – К.: Рад. письм., 1983. – 511 с.
9. Кунин А. В. Фразеологические единицы и контекст / А.В. Кунин // Иностранные языки в школе. – 1971. – № 5. – С. 2–15.
10. Ніколаєнко В. М. Історичні романи Раїси Іванченко про давню Русь: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.
11. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української літературної мови: підручник / О. Д. Пономарів. – К.: Либідь, 1993. – 248 с.
12. Фащенко В. В. Павло Загребельний. Нарис життя і творчості / Василь Фащенко. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.
13. Фащенко В. В. У глибинах людського буття / Василь Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – С. 580–605.
14. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови : підручник / В.А. Чабаненко. – К.: Либідь, 1993. – 248 с.

Annotation

Analyzed individual-author (transformed) phraseological units, clarified the specifics of their functioning in the pages of historical prose of P. A. Zagrebelny ("Roksolana", "I am, Bohdan"). Considered used by the writer okazalis stable combination of words in depicting historical events, the revelation of character traits of the heroes of the novels. Researched productive varieties of modifications of phraseological units, in particular the distribution of phraseological units, replacement of components.

It is revealed that interpositive dissemination of (breaking) subjected to the actual idioms, because they are mainly two-component. The structure of this phraseme, in which the core word is expressed mainly by the verb and the dependent is a noun in oblique case with a preposition or without it. It is dependent melnikov component and apply the definition. Perform the role of the latter adjectives, provide additional information, clarify the meaning of the idiom okazalos. A large group of historical novels "Roxolana" and "I am, Bohdan" Pavel Arkhipovich form postposition distributors of phraseological units. A special feature of these idioms is that one of the components of an established unit already

has the app, while others are okazalsia distributors. It should be noted that this technique of modifying fixed combinations of words is one of the most frequently used types of transformation in the artist's words.

Not less common type of modification of steady combinations of words in historical novels by P. A. Zagrebelny is lexical substitution. This technique okazalos conversion of established units of the language involves the replacement of a component or components of the phraseological unit words free use. The writer achieves a striking stylistic effect, when, instead of conventional components fraseologia unit takes different, new, unusual. Expressive rich are those phraseological units in which the neutral component is replaced with stylistically expressive synonym.

Key words: phraseology unit, context, transformation, distribution fraseologia unit, replace the component.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

I.B. Кропивко (м. Дніпропетровськ)

ВИЯВИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ТВОРАХ С. ПОВАЛЯЄВОЇ «ЕКСГУМАЦІЯ МІСТА» ТА М. ТУЛЛІ «СНИ Й КАМЕНІ»

Тексти С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені» розглядаються з метою виявлення в них інтермедіальної специфіки. Обидва містять екфразис. М. Туллі використовує технічні прийоми візуальних мистецтв як текстові метафори й включає їх у загальну систему метафоричного й іронічного письма, а С. Поваляєва – у прямому значенні та робить їх самодостатнім іронічним прийомом.

Ключові слова: інтермедіальність, екфразис, візуальні мистецтва, іронія, М. Туллі, С. Поваляєва.

Тексты М. Поваляевой «Эксгумация города» и М. Тулли «Сны и камни» рассматриваются с целью выявления в них интермедиальной специфики. У обоих представлен экфразис. М. Тулли использует технические приемы визуальных искусств как текстовые метафоры и включает их в общую систему метафорического и иронического письма, а С. Поваляева – в прямом значении, как самодостаточный иронический прием.

Ключевые слова: интермедиальность, экфразис, визуальные искусства, ирония, М. Тулли, С. Поваляева.

Тексти С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни і камені» критика переважно трактує в аспектах жанрово-нарративної специфіки творів, зокрема розглядає ступінь оприявлення у творі С. Поваляєвої фактів власної біографії та доцільності означення його як автофікшн (Кость Бондаренко [1], Ганна Улюра [7]) та оповідної оригінальності (Дорота Корвін-Пйотровська [3], Ольга Токарчук (див.: [2]) й дифузності жанрових ознак «Снів і каменів», а саме наявності ознак таких жанрів, як антипроза, притча, антиутопія, трактат (Магдалена Новаковська [8]). Водночас зауважимо знаковість появи цих творів в епоху пізнього постмодерну, чи післяпостмодерну, як таких, у яких представлено та доведено до крайнощів окремі особливості, зокрема відображення неіснуючої дійсності. Для цього С. Поваляєва активно використовує принцип ризому, і в її тексті з'являються численні світи-марення головної героїні, що деформуються її підсвідомістю та під впливом комп'ютерного вірусу на цей текст, що витворюється на очах реципієнта. Натомість М. Туллі пропонує уявно-алегоричний образ дійсності, на розуміння якого впливають графічні знаки, символіка ліній і графіка тексту, власне прийоми оповіді, у яких відчутні перегуки з технікою інших видів мистецтва, зокрема кінематографом, фотографією та засобами масмедіа. Виявлення специфіки інтермедіальності в цих творах і є метою статті.

Інтермедіальність у літературознавстві пов'язують із явищем міжмистецької взаємодії, що є аналогом такої внутрішньовидової – літературної – взаємодії, як інтертекстуальність: «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого» [5, с. 64]. Інтермедіальність може бути представлена явищем екфразису – описом твору одного виду мистецтва засобами іншого, коли відбувається «перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу», що «супроводжується взаємодією смислів» [5, с.64], а також «зверненням до засобів інших видів мистецтва», яке дає змогу автору «повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати і розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова» [5, с.65] і яке властиве митцям, «що відзначаються синестетичністю світосприйняття і тому реалізують себе одночасно у різних мистецьких сферах, виявляючи різноплановість свого обдарування» [5, с.65]. Можемо додати, що автори-постмодерністи у своїй практиці додають до цього переліку ще один вид інтермедіальності – інтермедіальна іронія, що виявляється у словесній стилізації та іронічному використанні технічних прийомів представників певних течій і напрямів інших видів мистецтва. З обраних для аналізу творів інтермедіальність в іронічному та концептуальному планах яскравіше представлена в тексті С. Поваляєвої «Ексгумація міста».

Колажна техніка створення фантасмагоричного світу головної героїні твору Еліки запозичена С. Поваляєвою із фотографії. Зображені нею світи накладаються один на одного, не виключаючи й не перекриваючи інші,

уможливлюючи витворення смислової багатовимірності. У цілому весь твір можна потрактувати як алкогольне марення Еліки, викликане значною дозою алкоголю, що нагадало їй часи молодості, коли вона вживала наркотики, та породило образи не такого давнього минулого. Перехідним образом між сном і дійсністю є образ Майка, який на початку твору виступає оповідачем і разом з яким читач дізнається новину, що Ліка померла в реанімації після аварії. Інтригуючий початок змушує читача вишукувати в подальшому розгортанні тексту підтвердження чи спростування заявленої сюжетної лінії. Автор підкидає читачу різні ключі: епізоди про Ліку («Літо в реанімації»), які наводять на думку, що героїня вже померла й подальший текст – це історії з її попереднього життя; про Елю («Біле реггі») – що вона перебуває на шляху до потойбіччя після чергової спроби самогубства й у такий, фрагментаризований, спосіб пригадує своє життя; епізод реалізації її давньої еротичної фантазії (її переживає Еля), яка ніби метастазами, пов'язана з іншими світами, зокрема світом сну, крізь який вона усвідомлює, що це її фантазія, яка сниться, та світом, що є зовнішнім по відношенню до неї та її уявних світів, проте який керує її світом, адже не лише вона пише власну історію (її бажання, її воля, її образ, створений її фантазією, як образ Елі в знайденому фоліанті), а й інші Творці, якими виступають Гапагавор – «різьбяр з галюцинацій параноїдальної гарячки ворогів» [4, с.76] та його сусід Сновида. Останні є їх власною алкогольно-наркотичною галюцинацією, проте яка створює текст, у якому живе Еля. Цей галюциногенний світ виписаний стисло, проте ємно, він упізнаваний читачем через побутові деталі: «Кава з тарганами. Пиво з недопалками. Безсонне комп'ютерне око...» [4, с.76].

Творчий процес Гапагавора описаний так само неоднозначно. З одного боку, його можна інтерпретувати як чергову сюрреалістичну фантазмагорію чергової галюцинації, а з іншого боку – як іронію щодо провідних концепцій мистецтва ХХ ст., а саме – поп-арту та ленд-арту як течій неоавангардизму, у яких суб'єктивна реальність багато в чому залежить від ракурсу сприйняття й відстані, з якої ведеться спостереження. Роботи часто становлять ребуси, надто складні для розуміння. Для неоавангардистів важливим прийомом є колаж, адже він дає змогу здійснювати багатошарові композиції із самостійних деталей, а переплетіння внутрішнього й зовнішнього просторів вибудовують цілісний рельєф.

Гапагавор створює свій шедевр як перетворення речі повсякденного вжитку з буденної, зі стертою давно яскравістю, на шедевр мистецтва, що можна вважати алюзією до творчості знакової фігури поп-арту американця Енді Воргола, чий розтиражований портрет Мерлін Монро чи банки з-під кока-коли вважалися неперевершеними: «Тільки уявити! Посередня, кондова, поширена серед різноманітних верств населення планети галюцинація завдяки його геніальній наполегливості перетворилася на справжнє параноїдальне диво!» [4, с.76]. Поп-арт – це мистецтво, яке нічого не вигадує, а лише відтворює реальність в усій її банальності з того, що вже

існує і що вже не потрібне, це мистецтво на межі між іронією й абсурдом. Авторська іронія С. Поваляєвої в тому, що її герой, який належить трансгресивній гіперреальності, не просто використовує речі повсякденного вжитку для створення шедевр, а обгортає його в свій оксамитовий галстук, надаючи шедевр цінності не в очах інших, а у власних. З іншого боку, це може бути підтвердженням позиції Е. Воргола. Він своїми творами демонстрував порожнечу й вторинність суспільства споживацтва, для якого головне не зміст, а яскрава упаковка. Крім того, якщо поп-арт доводив, що твори мистецтва придатні не лише для естетичного споглядання, а й до вжитку, то Гапавагор викидає свій галстук, що можна розуміти (одна з можливих інтерпретацій) як іронічне обігрування чи знак естетичної незгоди письменниці з цим постулатом. Також епізод із галстуком можна сприйняти як пародію на перформанс – створення шедевр перед здивованими глядачами. Оригінальність рішення письменниці в тому, що в якості зачудованого виставою глядача вона запрошує самого реципієнта, бо інших персонажів у цей час у кадрі зображеної сцени немає.

Подальший опис ситуації є іронічно-веселим з нагнітанням яскравих деталей, що абсурдизують подію, проте яка є умовно правдоподібною, зважаючи на її галюциногенну природу (справжній колаж гіперреальних, ілюзорних художніх світів: марення Еліки, що переживає уві сні відчуття наркотичного марення, у якому діє Еля як образ її уяви з давнього щоденника, реальність Гапагавора, що є результатом власного (або чужого – персонажа цілком іншої історії) наркотично-алкогольного сп'яніння і який творить Елю, котра в цей же час перебуває в його світі): «Так він дійшов до прочинених дверей балкону, і щосили викинув прудку густосинього оксамиту на вулицю (*його шедевр – І.К.*). Разом з рукою, але мистецтво вимагає жертвввввв!.. // Звісно, якщо один просторово-часовий відтинок приклеїти безпосередньо до наступного без плавких переходів, вийде захопливо. Динаміка реальності створюється завдяки склейкам у стик... Тому ніхто не бачив, як чудовий галюцинотивний витвір утнув у повітрі спіраль (саме таку, яку описує осінній лист або паперовий літачок) і впав на волосся перехожої дівчини. Так само ніхто не бачив, як рука Гапагавора відірвалася від галюцинації, описала в повітрі параболу [...] і гепнулася в калюжу. // [...] Отже, дівчина провела рукою по волоссю і подумала: «Або я буду багачкою, або треба повідстрілювати ворон!». Називати ім'я дівчини нема потреби, бо хто завгодно здогадається, що подумати таке про галюцинацію могла лише Еля» [4, с.77].

Натяком на ленд-арт в аналізованому епізоді є згадка про те, що шедевр не був запрограмований на тривале існування, через те його ніхто й не побачив, а Еля сприйняла як лайно. Робити з цього висновок про естетичну оцінку творів ленд-арту не варто, це лише гра натяками на недовговічність творів цього напрямку, що їх робили з глини, піску та інших нетривких матеріалів, чим митці протестували проти засилля в західному суспільстві поп-арту.

Схожі алюзії, які є більш неоднозначними, простежуємо і в «Снах і каменях», де також наявні образи піску, глини, води, що визначають життя цілих вулиць. Але вони набувають більш міфологізованого, драматично-символічного смислу в зіставленні з основним будівельним матеріалом міста – каменем як символом будування на віки, і як наслідок, камінь знищують вода, пісок, глина – нетривкі матеріали, здатні перетворити вічне місто на «палац на піску» – на ілюзію або пустелю, або міраж пам'яті. Суцільна іронія на межі гротеску на ідеологічному матеріалі не дає змоги провести чіткі паралелі до проблем мистецтва, зокрема його психології чи історії. Однак письменниця досить активно використовує різні технічні прийоми несловесних видів мистецтва.

Ставлення письменників-постмодерністів до попередніх художніх традицій визначається або стилізацією, або іронією, або поєднанням обох принципів. Не виключенням є твори М. Туллі й С. Поваляєвої. Візьмемо наративний прийом «око камери», який активно використовували новороманісти. Враховуючи концептуальний підхід М. Туллі до представлення образу міста як абстракції, що є реальністю, і розгортання дії не в місті-міражі, а в свідомості реципієнта, то створення міметичного образу не входило до планів письменниці. Однак принцип ока-камери вжитий досить оригінально. Камера висвітлює послідовні етапи набуття містом реальних форм, воно ніби нарощує на ідеальну конструкцію предметно достовірні деталі, серед яких не стільки самі речі, скільки знаки, за допомогою яких вони представлені: «В місті розкопок у річку дивилися якісь інші літери W і A, трохи схожі на ті, але більше на дзвіниці зі втраченими шпичаками, на випалені дахові конструкції, на самотні житлові будинки, оточені купами щебеню. // Але в разі, коли ніщо на світі не може бути знищене повністю й остаточно, то цілком очевидно, що писані на воді літери ще десь існують і будуть існувати завжди, разом із містом, багатим на крихкі чашечки й легкозаймисті меблі, з безпечним, абсолютно вільним від катастроф, непіддатним пафосові містом гротеску. Хто згадає його нещастя, повинен усміхнутися, його смуток має подвійне дно, в якому схована веселість» [6, с.65].

В іншому випадку перед очима читача прокручується кінострічка-пастиш із кадрів фільмів, що стали класикою і викликають у нього образи-уявлення про певне явище, що уможливорює черговий есеїстичний пасаж: «Досить багато місця займає там Нью-Йорк із цінними паперами, що літають у повітрі, наче пелюстки квітів, населений фінансистами, які вистрибують із вікон хмарочосів, і Новий Орлеан, де чорні негри в білих фраках грають на золотих саксофонах протягом усіх годин дня і ночі, і Лондон, де юрмляться банківські службовці в котелках на голові, вишукані злочинці, детективи в картатих кашкетах... [...] // У кадрі не міститься те, що промисловцям у жодному разі не потрібне: занедбані крамнички без вивісок і вітрин, де торгують сірниками, шнурівками й старим милом – речами, яких жоден із тих добродушних товстунів ніколи й нізащо не купить. [...] ... в цьому місті

безупинних розваг. Жодна шлярочка не має тут значення справ остаточних, і справи остаточні взагалі не передбачені. Навіть ті, які скачуть із мосту в річку, роблячи це з причин банальних і смішних. // Тож чи можна сказати про це місто, легеньке, мов пір'їнка, що від його будинків не залишилося каменя на камені? Радше розвіялися на чотири вітри» [6, с.65–67].

Ще один показовий момент використання умовного кінематографічного прийому ока камери – епізод уявного гортання соціалістичних газет, коли з нагнітанням однотипних означень вимальовується іронічно-гумористичний образ впливу працівників «ідеологічного фронту» за часів «щасливого соціалізму» на свідомість людей: «Усе це можна було побачити також на фотографіях у щоденній пресі. Там мулярі в кашкетах, насунутих на чоло, бачили роздуми муляра над партією в шашки після робочого дня, впевненість муляра, який записує двоповерхові дробини на дошці у вечірній школі, гордість муляра, який показує новий дім охайній санітарці. Газети-бо були однією з перших речей, які з'явилися на світі, можливо, навіть раніше, ніж виникли друкарні» [6, с.19].

Деякі образи подаються як цілком кінематографічні, ніби спостерігач дивиться кіно й оцінює його у відповідних категоріях: «Сучасність мчала зі швидкістю двадцяти чотирьох кадрів на секунду, і з такою точною швидкістю картини фабрик і електростанцій намотувалися серед тихого шуму на величезні бобіни, так довго, поки нарешті рух зупинявся і на темному тлі з'являвся білий напис КІНЕЦЬ. // [...] Куди ж діваються фабрики й електростанції після того, як проектор вимкнуть?» [6, с.31]. Додамо, що такий прийом алогічного опису, в якому порушено причинно-наслідкові зв'язки, так само не був винайдений – він активно використовувався французькими новороманістами.

Можна назвати цей тип опису М. Туллі «deskriptивною нарацією» та «deskriptивним способом викладу» замість розповіді, що розгортається за допомогою метафоричних образів (за визначенням Д. Корвін-Пйотровської [3, с.52]), або описом-повідомленням. Натомість опис С. Пováляєвої варто позначити як опис-спостереження, бо вона більш послідовно дотримується техніки «ока камери», яка оприявнюється то в прямому значенні як оповідний прийом (розповідь про подорож Майка з села до міста частково замінена відтворенням предметів, що з'являються перед ним; рух погляду персонажа підкреслено графічним виділенням, завдяки чому створюється ефект кадрування опису та просторової зміни фокусу, а отже – й руху персонажа в просторі: «Салон автобусу – східці – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – скляні двері – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – вагон трамваю – асфальт, асфальт, асфальт вгору... Сходи. Ще трохи асфальту. Вогка темрява під'їзду, ключ під килимком» [4, с.7]), то виступає в ролі предмета іронічного осмислення, стає мотивом твору. Так, часто персонажі спостерігають за тим, що відбувається навколо, через скло транспорту (автобус, тролейбус, рефрижератор тощо), яке можна порівняти з кінокамерою, адже певною мірою скло обмежує видимий простір та дозволяє

сфокусувати погляд реципієнта на знакових предметах без надання їм оцінки чи пов'язування з сюжетом: «Водій увімкнув фари, коли вони ковзнули у тунель. У темному світлі непевно вимальовувалися з боків тропічні рослини, штучні, облямовані кахляною плиткою озерця. Деінде зблискувало скло або сітка вольтерів з нерозбірливими прямокутниками пояснювальних табличок. Простір просотувався у кабінку непевними густими звуками. Це були схожі на пташині крики, зойки, рохкання. Машина набирала інерційної швидкості. Світло металося. Раптом вихопило незворушного фламінго. Еля побачила – немов хтось вклеїв крупний план, точніше мікроплан, бо це був миттєвий спалах, – як піднялася блякла зморшкувата плівка й оголила чорне блискуче і по-риб'ячому байдуже око біля гачкуватого дзьоба» [4, с.23–24].

Як бачимо, С.Поваляєва не приховує «кінематографічної» специфіки художнього тексту, що полягає, зокрема, в акцентуації візуальних і слухових ефектів зображення, а навпаки – виставляє її напоказ, розкриваючи власну техніку створення художньої реальності замість традиційного прийому роздумів про власну творчість. С. Поваляєва іноді безпосередньо наголошує на такому монтажному «кіноописі» із зазначенням його важливості та інтермедіального характеру («Штовхання та мерехтіння у тролейбусній шибці колажів суспільного споживання суспензії міжвидового шоу: Чорна Вдова – Кому Вниз? – автопортрет драпового павука свіжою кісткою трупа, з якої, мов з тубика, лізе спечений мозок..... афіші усіх стадій розвитку конкурсу патологоанатомів-початківців «Тварина Року»: день перший – «Виставка кишок»... [...] ...Твариною Року оголосять Курку Гриль. Вона заповнить своїм розкритим, як вульва, черевом, рекламний простір хрещатицького супермаркету. // ...І все це вміщується... проектор тролейбуса рухається вздовж плівки, що рветься, навспак повзучи... [...] Фари нічних машин демонструють короткометражне кіно на цеглі старих будинків, знімчують дерева на третій фазі їхнього сну...» [4, с.16–17]) чи застосовує інші кінематографічні прийоми, зокрема такі, як стоп-кадр: «Назустріч неквапливо піднімався Він. [...] // Стоп-кадр. // Він пройшов повз» [4, с.129–131]. Також використовується монтажний принцип стикового поєднання різних епізодів без логічного переходу чи графічного відокремлення. Деякі з роздумів письменниці про форму твору стосуються кіно, певною мірою їх можна спроектувати на роздуми про мистецтво в цілому та роль у ньому форми в створенні художньої цілісності: «Титри взагалі-то і є тим, що на мить дає тверду впевненість в існуванні форми, поняття про її наповнення, про сюжет, про початок і кінець, про реальність живої історії і реальність її цілісного, завершеного, самодостатнього окремого існування» [4, с.116].

Отже, зауважимо наявність у творах С. Поваляєвої «Екстимація міста» та М. Туллі «Сни й камені» інтермедіальності, що пов'язана з використанням усіх трьох зазначених вище її видів. Це екфразис як опис пам'ятників-людей чи фотографій старих газет або ж кінострічка-пастиш зі старих кінофільмів з елементами кінокритики, що презентують глобалізовану дійсність ХХ

століття, оновлення й перефразування усталеної метафори *життя – театр* на *життя – кіно* й продовження її текстової реалізації, завдяки чому актуалізується інший смисловий аспект метафори – не просто пришвидшення темпу історії, а зміна сенсу життя, бо людство не встигає жити, а не те що грати в якісь ігри. С. Поваляєва менше приділяє уваги використанню технічних прийомів візуальних мистецтв у якості текстових метафор. Вона акцентує на використанні технічних прийомів у прямому значенні, таких як «око камери» та спецтермінологія (стоп-кадр, титри тощо). Техніка колажу застосовується як основний принцип репрезентації фантомних світів-марень героїні, що становлять художній світ твору.

Іронічне навантаження інтермедіальних прийомів в аналізованих текстах полягає в тому, що М. Туллі включає їх у загальну систему метафоричного й іронічного письма, а С. Поваляєва робить їх самодостатнім іронічним прийомом. Зокрема це стосується творення образу Гапагавора – майстра галюцинацій. Письменниця вигадує новий синтетичний матеріал, що виступає основою творчості митця, у чийй роботі вгадуються принципи таких популярних у мистецтві ХХ століття неоавангардистських течій, як поп-арт і ленд-арт. При відтворенні психології творчості Гапагавора відчутна самоіронія письменниці та іронія на творчий процес у цілому. Хоча митця можна порівняти зі скульптором, проте творить він за допомогою комп'ютера, а його витвори набувають фізичних абрисів і живуть у його світі. Іронічним варіантом ледь помітного на тлі інших прийомів виступає оголення перед читачем інтермедіального характеру тексту з наголошенням на аудіо- і візуальних ефектах словесного зображення, що є супутніми погляду героїні крізь скло автомобіля чи іншого персонажа – собі під ноги.

Список використаних джерел

1. Бондаренко Кость Ексгумація наших міст // Інтернет-видання «Молода Україна» – 2003. – № 4, жовтень. – Режим доступу: [http://www.calvaria.org/press.php?press_id=531].
2. Захарчук Ирина Бестселлеры марта. Магдалена Туллі. Сни й камені. – Режим доступу [http://www.calvaria.org/press.php?press_id=1355].
3. Корвін-Пйотровська Дорота. Проблеми поезики прозового опису / Переклала з польської Зоряна Рибчинська. – Львів: Літопис, 2009. – 208.
4. Поваляєва Світлана Ексгумація міста: новели / Світлана Поваляєва. – Львів: Кальварія, 2006. – 160 с.
5. Просалова В.А., Бердник О.С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія / Віра Просалова, Олена Бердник. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – 152 с.
6. Туллі Магдалена Сни й камені: повість / Переклад з польської Віктора Дмитрука. – Львів: Кальварія, 2010. – 112 с.
7. Улюра Ганна Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» / Ганна Улюра // Слово і Час. – 2005. – № 3. – С. 65–71.

8. Nowakowska Magdalena „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli. – Режим доступу: [http://magdalenamisztela.blogspot.com/2013/02/sny-i-kamienie-magdaleny-tulli.html].

Annotation

Texts «Exhumation of city» by S. Povalyayeva and «Sleeps and stones» by M. Tulli are examined for the intermediality specific. Ekfrazis is presented as description of monuments-people, pictures from old newspapers or as creation of film-pastish from old movies with the elements of film criticism. The XX age globalizing reality is presented by such method. The metaphor of life is the theater paraphrased on life is the cinema. Other semantic plane of this metaphor is actualized the change of sense of life. M. Tulli uses the technical methods of visual arts as text metaphors. S. Povalyayeva accents on the use of technical methods in their direct value. There are such methods, as an «eye of chamber» (often the hero looks at the world through glass of transport vehicle) and use of terminology for aligning of text (stop-motion, titles and others like that). Specific of the ironical loading of intermediality methods is in that M. Tulli plugs them in the general system of metaphorical and ironical writing, and S. Povalyayeva does them as self-contained ironical method. Self-irony of authoress and irony on a creative process on the whole are perceptible at the recreation of psychology of artist's creation. Also baring of intermediality specific of text before the reader comes as an ironical method with marking on audio- and visual effects of verbal image.

Keywords: intermediality, ekfrazys, visual arts, irony, M. Tulli, S. Povalyayeva.

УДК 821.161.1

В.В. Лобанова (м. Дніпропетровськ)

ТАНАТОЛОГИЯ ЛИРИКИ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

В статье исследуются проблемы функционирования танатологических мотивов в текстах М.И. Цветаевой; определяются особенности доминантных тенденций восприятия смерти, выраженных в литературном творчестве поэтессы. Материалом для исследования послужила лирика М.И. Цветаевой как раннего, так и более позднего, постреволюционного периода жизни и творчества поэтессы.

Ключевые слова: танатос, вечное детство, образ смерти, метафизическое измерение.

У статті досліджуються проблеми функціонування танатологічних мотивів у текстах М.І. Цвєтаєвої; визначаються особливості домінантних

тенденцій сприйняття смерті, що знайшли відображення в літературній творчості поетеси. Матеріалом для дослідження стала лірика М.І. Цвѣтаєвої як раннього, так і пізнішого, постреволуційного періоду життя та творчості.

Ключові слова: танатос, вічне дитинство, образ смерті, метафізичний вимір.

Мотив ожидания смерти, воплощённый посредством символических образов – её предвестников, в русской литературе Серебряного века занимает исключительное место. Проблема несомненности смерти порождает вопросы о смысле бытия, быстротечности жизни и вызывает попытки проникновения в тайну инобытия.

Наследие М.И. Цвѣтаевой – это её творческие работы, разнородные в жанровом, стилевом и тематическом планах, что обусловило возникновение многочисленных направлений как лингвистического, так и литературного цвѣтаеведения. Среди них: анализ творческого наследия поэта сквозь призму биографических событий; попытка воссоздания психологического портрета автора; изучение воплощения философских учений в лирике М. Цвѣтаевой и трансформации их доминантных концепций; анализ её произведений в контексте мировой культуры, мифологического мышления поэтессы и традиций русского фольклора в её творчестве. Тема смерти, неизменно пронизывающая творчество М. Цвѣтаевой, в силу известных жизненных коллизий автора, возникает в исследовательских работах всех указанных выше направлений. При этом, несмотря на многочисленность подобных исследований, единая танатологическая концепция лирики М.И. Цвѣтаевой так и не была сформулирована. Это обусловлено тем, что зачастую данный аспект творческого наследия поэтессы затрагивается в контексте других исследовательских задач и не является основной целью анализа.

Цель данной статьи – исследование особенностей функционирования танатологических мотивов в текстах М.И. Цвѣтаевой; определение особенных, доминантных тенденций восприятия смерти, выраженных в литературном творчестве поэтессы.

Представление о смерти у М.И. Цвѣтаевой самобытно, несмотря на то, что зачастую автор отталкивается от определённой культурной традиции. Цвѣтаевская танатология существенно отличается от изображения образов смерти в европейской литературе и искусстве. Это не образ скелета, появившегося ещё в итальянском Ренессансе (Пьеро ди Козимо); и не пляски смерти, не похоронные аллегии или фаустовская дуэль – в немецком и фламандском литературном наследии (Питер Брегель). Это и не фантастические образы, выступающие неотъемлемыми компонентами крестьянской жизни, как это было у Н.В. Гоголя. Образ смерти у М. Цвѣтаевой намного более утончён и лиризирован.

В большинстве современных исследований тематика смерти у М.И. Цветаевой изучается при помощи ограниченного литературоведческого инструментария, а именно осмысливается в контексте теории мотивов и концептов. Одной из наиболее внушительных современных работ, посвящённых витально-мортальной тематике, является диссертационное исследование Е.В. Дзюбы «Концепты жизнь и смерть в поэзии М.И. Цветаевой» (Екатеринбург, 2001 г.), в которой автор рассматривает идеи поэта с позиций «русского космизма». Мысль Цветаевой о том, что залогом вечной жизни человека являются его духовные потенции, по мнению, диссертантки перекликается с идеями В. Соловьёва, Н. Бердяева, Л. Шестова. Е.В. Дзюба анализирует семантическую структуру концепта смерть в поэзии Цветаевой в нескольких аспектах: «момент умирания как переходное состояние из бытия в небытие, прекращение жизни человека и его новая локализация; смерть как исчезновение человека, его отсутствие в наличном бытии; смерть как прекращение проявления физиологических свойств живого организма; смерть как насильственный акт гибели человека; смерть как сила, уравнивающая людей; а также предпринимает попытку раскрытия пространственно-временных и темпоральных смыслов концепта смерть» [2]. В данном ключе наиболее интересными нам представляются наблюдения над пространственными характеристиками мортального состояния, классифицируемые автором исследования как определённо-локальные (земля, гроб, доска) и неопределённо локальные (пространственные указания на нахождение тела человека после смерти, типа – «там», «внизу»). Любопытны номинации локуса смерти, выделенные автором исследования и представленные образами пустоты, бездны, дыры и символы порогового состояния: дверь, дорога, путь. Причем смерть понимается как освобождение тела от тесноты, а значит, имеет место расширение пространства.

Реконструкцией ассоциативно-смысловых полей в текстах М.И. Цветаевой в танатологическом аспекте отчасти занимались исследователи цветообозначений, в частности С.А. Верескун («Концептуализация цвета в дневниковой прозе М.И. Цветаевой» – 2012) и Л.В. Зубова («Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект» – 1989). Тема танатоса затрагивается в их работах при анализе цветовой палитры цветаевского наследия. Следует заметить, что обе исследовательницы отмечают амбивалентность цветообозначений, когда один и тот же цвет может нести как позитивную, так и негативную семантику. При этом с умиранием и смертью ассоциируется далеко не вся палитра поэта. Так, смерть у Цветаевой, как и у А. Блока, неизменно окрашена в оттенки красного. С этим цветом, по мнению С.А. Верескуна, соотносится ад и кипучие котлы, страх, гроб, с помощью которых представлены в творчестве М. Цветаевой красноармейцы, разбойники, опричники. Таким образом, эти образы соотносятся с революционной символикой и пожарами [1, с.119].

Л.В. Зубова отмечает связь белого и черного цветов, которые, по её мнению, переходят от символа предельной скорби к символу жизни. При этом, черный выступает ещё и как знак поражения. «Употребление слова черный и его производных в контекстах, связанных с утратой и страданием, хоть и создает в ряде случаев неожиданные словосочетания (черноокая разлука, в черных пустотах твоих красных), но, тем не менее, вполне определенно опирается на традиционную символику черного как цвета скорби». – пишет Л.В. Зубова. И продолжает: «Традиционно и мифологично также изображение черным пространства, уходящего вниз, углубления. Окациональным в цветаевской поэтике является соединение этой символики с образом черных глаз. // Оппозиция «черное — красное» тоже связана у Цветаевой с традиционной символикой жизни и смерти <...> Однако символика красного сама может быть амбивалентно связана и с жизнью, и со смертью через образы крови и разрушительного огня: наиболее интенсивное проявление жизни приводит к ее уничтожению» [1, с.119].

Однако наиболее точно представления М.И. Цветаевой о смерти были сформулированы профессором МГУ им. М. Ломоносова И.Б. Ничипоровым на VII международных Цветаевских чтениях (г. Елабуга, 2014) в докладе «Смерть поэта как предмет творческих интуиций в произведениях М. Цветаевой». «Начиная со «Стихов о Москве» (1916), – говорит И.Б. Ничипоров, – проникновение в тайну смерти входит у Цветаевой в широкое русло *автобиографической мифологии*. <...> Автобиографические прозрения о смерти и «посмертье» уже с середины 10-х гг. *проецируются у Цветаевой на судьбы иных поэтов* – в циклах «Стихи к Блоку» (1916–1921) и «Ахматовой» (1916). Пространственно-временная организация «блоковского» цикла ориентирована на предчувствие встречи с поэтом как «пограничного» для лирического «я» самоощущения на пороге инобытия» [4].

В нашем исследовании мы рассматриваем мортальную концепцию М.И. Цветаевой в ином ключе. Ранняя лирика поэтессы отмечена частыми обращениями к тематике смерти. Смерть изображается посредством системы утончённых образов и вереницы художественных деталей: «прозрачный силуэт», «девочка цвета луны», «ты из тех, кого Луна приласкала», «преданны лучу», «светло-надменная княжна» и проч. Примечательно, что идея смерти зачастую актуализируется через ассоциативный ряд: вечер – тьма – свеча – Луна – вода – лилии («Вечерний альбом»). И нередко имеет «полудетский лик» («Встреча»). Лирика этого периода наполнена образами умерших, возвращающихся к своим родным и зовущих за собой. При этом танатос мыслится как перевоплощение в лучшую сущность после смерти: «На дальний путь доверчиво вступая, // Ты понял, принц, зачем мы слезы льем, // И знал, под песнь родную засыпая, // Что в небесах проснешься – королем» («Людовик XVII») [5, с.242]; «Догорев, как свечи у рояля, // Всех светлей проснулся ты в раю. // И сказал Христос, отец любви: // «По тебе внизу тоскует мама, // В ней душа грустней пустого храма, // Грустен мир.

К себе ее зови»» («Серёже») [5, с.260]. Смерть представляется как лучший путь, как спасение чистой души от несовершенного земного мира: «Понял ты, что жизнь иль смех, иль бред, // Ты ушел, сомнений не тревожа... // Ты ушел... Ты мудрый был, Сережа! // В мире грусть. У Бога грусти нет!» («Серёже») [5, с.260]; «Смерть окончанье – лишь рассказа, // За гробом радость глубока» («Памяти Нины Джавахы») [5, с.305]; «Тихо плыл, озаренный звездою, // По поверхности пруда // Темно-синий берет. // Этот мальчик пришел, как из грезы, // В мир холодный и горестный наш. // Часто ночью красавица внемлет, // Как трепещут листвою березы // Над могилой, где дремлет // Ее маленький паж» («Маленький паж») [5, с.207]. В результате смерть мыслится как спасение, как радость: «Не грусти! Ей смерть была легка: // Смерть для женщин лучшая находка! // Здесь дремать мешала ей решетка, // А теперь она уснула кротко // Там, в саду, где Бог и облака» («Мама на лугу») [5, с.106]. И вывод: «Священны в жизни – только тени» («Лучший союз») [5, с.48].

Таким образом, исконно-цветаевские представления о смерти носят утончённый характер. Образ смерти нередко связан с молодой девушкой-ребёнком и перекликается с женскими знаками – луной и водой. При этом смерть нередко приходит через утопление. Женские образы имеют черты русалок с особыми замершими глазами. Приход мертвых к окну дома, к детям носит лёгкий фольклорный оттенок.

Подобное мироощущение повторяется и в последующих сборниках М. Цветаевой, которые поэтесса называет альбомами. При этом усиливается элемент присутствия мертвых рядом с живыми, имеет место выражение спокойно-пугающей возможности более близкого контакта: «И девочка-смерть наклонилась ко мне, // Как розовый ангел без крыл» («Девочка-смерть») [5, с.153]. Зов мертвыми живых, характерный для «Вечернего альбома», в «Волшебном фонаре» сменяется стремлением увести живого человека за собой в небытие, по-русальи сгубить: «Надень же (ты – рыцарь) мой шарф кружевной!» // Я молча ей подал букет... // Молочной и ровной, холодной волной // Луна омывала паркет» («Девочка-смерть») [5, с.153]. Подтекст самоубийства у М.И. Цветаевой чрезвычайно силён.

Жизненные коллизии поэтессы – потеря ребёнка, революционные события, влияние символизма, в частности А. Блока, изменяют палитру М. Цветаевой. Бледные, желто-белые оттенки сменяют агрессивные красные, присутствует оппозиция черного и белого цветов. Смерть приобретает иное значение, утрачивает свою лёгкость, утончённость, светлость, смысл спасительности, мифологизм. В более поздней лирике акцентируется на метафизическое измерение. Появляются мотивы сопротивления смерти, неприятие стереотипов её понимания и предложение своего, окказионального ракурса видения «послесмертья». Мортальность в лирике пронизана автобиографизмом. Усложняется символическая образность. Смерть, которой некогда противостояло творчество человека при жизни, теперь представлена как всепоглощающая сила, не оставляющая и следа от

кратковременной жизни: «Уж сколько их упало в эту бездну, // Разверзтую вдали! // Настанет день, когда и я исчезну // С поверхности земли... // И будет все - как будто бы под небом // И не было меня!» («Уж сколько их упало в эту бездну...») [5, с.94].

Таким образом, описание феномена смерти в поэзии М.И. Цветаевой с течением времени претерпевает трансформацию. Уже в юности ею задан двойной аспект смерти. В ранних работах цветаевская смерть – это не чувство заброшенности в бытии, но своеобразный эскапизм чистой души от жестокого, чуждого ей мира, возврат к Богу, сопряженный с радостью и умиротворением. При этом смерть осмысливается как «вечное детство» (цветаевские покойники нередко имеют детские лица). Однако, если умершие, с одной стороны, мыслятся как спасшиеся и ушедшие под опеку Всевышнего, с другой стороны, возвращаясь полулюдьми-полупокойниками, подобно русалкам, губят своим зовом оставшихся на земле близких.

Переходя грань прекрасного века в революционный и постреволюционный, и претерпевая испытания, посланные судьбой, поэтесса переосмысливает сущность процесса смерти и умирания. Возникает тема абсурда смерти повышенно эмоционально-горестного тона. Смерть неотъемлемо связана с молодостью и красотой, и единственным спасением мыслится любовь. Интересно, что ощущением танатоса у М. Цветаевой пронизаны не только негативные, но и положительные ассоциации.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении темы «души после смерти» в рамках комплексного анализа мифологии поэтессы.

Список использованной литературы

1. Верескун С.А. Концептуализация цвета в дневниковой прозе М.И. Цветаевой / С.А. Верескун // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – Выпуск № 2. – 2012. – Том 1. – С. 125–134.
2. Дзюба В.Е. Концепты жизнь и смерть в поэзии М.И. Цветаевой / В.Е. Дзюба. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : специальность 10.02.01. – Екатеринбург, 2001. – 255 с.
3. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л.В. Зубова. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. – 264 с.
4. Ничипоров И.Б. Смерть поэта как предмет творческих интуиций в произведениях М. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа : http://www.docme.ru/doc/980616/smert._-poe-ta-kak-predmet-tvorcheskih-intuicij-v-proizvedeniyah.
5. Цветаева М.И. Собрание сочинений в семи томах / М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994–1995. – 848 с.
6. Шувалов А.В. К вопросу о бессознательных источниках творчества (на примере М.И. Цветаевой) / А.В. Шувалов // Независимый психиатрический журнал. – 1995. – № 3. – С. 66–70.

Annotation

The purpose of this publication is the study of the problems of functioning of thanatological motives in the texts of M.I. Tsvetaeva; the detection of peculiar, dominant tendencies in the perception of death, expressed in the literary works of the poet.

Material for the study is the lyrics of M.I. Tsvetaeva both of early and later, the post-revolutionary period of her life and work.

Our investigation reveals that the understanding of the process of death and dying is an inherent part of the poetess thinking process and follows her throughout her creative path. Despite the fact that mortal conception is undergoing a transformation, thanatos in the works of different years permeates both positive and negative associations of M.I. Tsvetaeva. Tsvetaeva's image of death refined and lyrilized; and it is often associated with a young girl-child, who resonates with women's signs like the moon and water. Death is originally conceived as escapism of a pure soul from a cruel, alien world, as a return to God, coupled with joy and peace. In this case, death is interpreted as "eternal childhood". Tsvetaeva's halfhumans-halfdeads are often endowed with childish traits. They tend to make a fleeting return to the earthly world. A kind of mermaid's call and the process of taking alive people with them takes place.

Set in the youth the dual aspect of death is expanding in the mature lyrics. Death loses its lightness, grace, saving power. In the poems of later periods the emphasis is made on a metaphysical dimension. There is a resistance to death, rejection of its stereotypes. The author suggests her personal unique vision of "afterlife".

Keywords: thanatos, the eternal childhood, the image of death, metaphysical dimension.

УДК 069.51:82(477.63) «1970-1980»

С.М. Мартинова

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ІСТОРИЧНОЇ РОМАНІСТИКИ ПРИДНІПРОВ'Я 1970-1980-х РОКІВ.

У статті досліджується вплив П. Загребельного на розвиток історичної романістики Придніпров'я 1970-1980-х рр. Розглядається характер осмислення історичної тематики в романі В. Чемериса «Ольвія» та «Чортотлицьких легендах» М. Чхана. Визначається місце творів В. Чемериса та М. Чхана у загальнолітературному контексті.

Ключові слова: історичний роман, легенда, новела, тема, контекст, літературний герой, художнє осмислення.

В статье исследуется влияние П. Загребельного на развитие исторической романистики Приднестровья 1970-1980-х гг. Рассматривается характер осмысления исторической тематики в романе В. Чемериса «Ольвия» и «Чертотлицких легендах» М. Чхана. Определяется место произведений В. Чемериса и М. Чхана в общелитературном контексте.

Ключевые слова: исторический роман, легенда, новелла, тема, контекст, литературный герой, художественное осмысление.

У будь-які часи зацікавлення історією зумовлювалося соціально-ідеологічними й естетично-психологічними чинниками. У 1970–80-х роках ХХ ст. історична пам'ять, як одна з форм спротиву бездуховності й безпам'ятству «застійних» років, заволоділа художньою свідомістю. Завдяки творчій активності П.А. Загребельного, життєвий шлях якого в літературу пов'язаний з Придніпров'ям, актуалізується історична тематика у творчості дніпропетровських письменників В. Чемериса та М. Чхана, які заявляють про себе в 1970-80-х рр. ХХ ст. Однак ідеологічні догмати кваліфікували художнє осмислення історичної тематики щонайменш як непродуктивне «замилування минулим». Роман Валентина Чемериса «Ольвія», пройшовши редакторську правку, після цього був викреслений з видавничих планів і побачив світ через 13 років, а «Чортотлицькі легенди» Михайла Чхана пролежали в шухлядах столу 37 років і побачили світ лише в посмертному виданні «Вибране».

Якщо на роман В. Чемериса зустрічаються рецензії в пресі здебільшого його колег – письменників, то майже немає ніяких розвідок на тему «Чортотлицьких легенд» М. Чхана. Трапляються лише поодинокі відгуки в місцевій та центральній пресі на вихід книги «Вибраного», згаданого вище. Отже, спробуємо окреслити загальний контекст, у якому створювалися ці романи та їх місце в українській літературі.

На 1972 рік В. Чемерис був знаний у літературних колах як перспективний гуморист, якого критики неодноразово згадували у своїх оглядах. За сім років літературної праці він видав шість збірок гумору, усі вони схвально були зустрінуті читачем. Після гуморесок, фейлетонів, анекдотів та афоризмів звернення відомого вже письменника до жанру історичного роману стало несподіванкою для всіх, та не для самого Валентина Чемериса, якого завжди сковували рамки гумору. Не випадково він пробував себе й у жанрах фантастики та публіцистики, літератури для підлітків і юнацтва.

Історію В. Чемерис любив зі шкільних років. Особливо цікавила майбутнього письменника історія Скіфії. За його твердим переконанням, скіфи були одним з тих народів, які суттєво збагатили історію нашої землі. Він шукав глибинне коріння свого народу, а разом з тим відповідь на питання, що важливіше для історії: доля народів, події, з яких вона (історія) творилася, чи доля однієї людини, її почуття та думки?

У романі «Ольвія» зображено конкретну подію стародавньої історії – похід перського царя Дарія I у 512 році до н.е. проти скіфів, численні і різноетнічні племена яких мешкали в Північному Причорномор'ї в VI– III ст. до н.е. На тлі цієї війни розгортається історія короткого й трагічного, повного поневірянь і пригод життя юної гречанки Ольвії, яку з політичних міркувань, з волі батька – архонта грецької колонії Ольвії – видали заміж за могутнього й владного вождя скіфів Тапура. Вихована в традиціях античної культури, свій шлюб з варваром-кочівником вона сприймає як крах життя. Та коли дівчина починає розуміти суть скіфської «степової вольниці», у її серце входить кохання до молодого Тапура й повага до його народу. Для свавільного й дикого кочівника вона стає тією зорею, що зовсім по-іншому освітила його життя. Він змінився, бо для нього на світі була вона – Ольвія.

Хоч роман писався цілих десять років, здається, що він був створений на одному подиху. Багато часу пішло на вивчення матеріалу. Використовуючи час навчання в Літературному інституті ім. М.Горького в Москві, В. Чемерис збирає в найбільших столичних бібліотеках матеріал про скіфську добу. Глибоко вивчає історію не лише Скіфії, її побут, традиції, звичаї, війни, релігію, а й Давньої Греції, Персії часів Дарія та його походу у степи Північного Причорномор'я. Зі схвальною точністю автор дотримується концептів «Історії греко-персидських воєн» Геродота. І як результат: легендарною й реальною, повною слави й звитяги, знаною й незнаною, загадковою і таємничою «країною вершників з луками», Скіфією воїнів і хліборобів, царів і вождів, чаклунів і знахарів, Скіфією героїв і майстрів неперевершених шедеврів, що дивують і вражають людство досі, постає перед читачем у романі «Ольвія» давня велична держава.

У 1972 році, коли була написана «Ольвія», у «Літературній газеті» з'явилася стаття «Против антиисторизма», що містила критику націоналізму й викликала широкий суспільний резонанс. Після обговорення статті у відповідних інстанціях з видавничих планів почали викидати історичні твори, ті ж, що встигли видрукувати ще до компанії і навіть отримали в пресі схвальні відгуки, за «командою зверху» піддавалися критиці й викидалися з бібліотек. Головним спрямовувачем цієї кампанії в республіці – Україні – був Валентин Маланчук (1928–1984) – партійний діяч часів УРСР. Період його перебування на посаді головного ідеолога ЦК КПУ отримав назву «епоха маланчукізму», що характеризувалася різким зростанням політичних репресій, жорстким ідеологічним пресингом на творчу інтелігенцію, ідеологічними «чистками» в Спілці письменників України, академічних установах республіки. У повісті П. Загребельного «Гола душа» він виступає в особі Реактивного Стартувальника. «Це був дико працездатний і злий ідіот, – напише про нього Павло Загребельний. – Він і спав у кімнаті відпочинку біля свого кабінету, день і ніч сидів за столом, складав списки, бризкав слиною по телефону, давав вказівки, викривав, боровся, таврував і знищував» [2, с.54].

Тільки за перші півроку свого правління він зупинив в видавництвах та типографіях 600 версток приготованих до друку українських книг. Тоді ж до Дніпропетровського зонального видавництва «Промінь», якому офіційно заборонялося видавати літературу на історичну тематику, з інспекційною місією прибув заступник голови Комітету у справах видавництв, поліграфії і друку України Шибик. Наслідком інспекції, з-поміж іншого, стане заборона книги Павла Супруненка «Легенди Придніпров'я». Книга була видана тиражем 15 тисяч примірників, що лежав у друкарні, готовий до відправки на книжкові бази. Тираж книги був знищений повністю. Залишилося лише три примірника. Один з них, подарований оформлювачем книги, дніпропетровським художником Анатолієм Дерев'янком Дніпропетровському національному історичному музеєві імені Дмитра Яворницького, зберігається сьогодні в його фондах.

Мине рік і це варварське знищення книг у 1971–1973 рр., тодішній завідувачий відділом літератури мистецтв ЦК КПУ, критик, доктор філологічних наук Леонід Новиченко у своїй погромницькій статті «Тени недоброго прошлого» назве всього лише «критической корректировкой неточных акцентов, дававших себя знать в иных книгах» [7, с.4].

На додаткове рецензування в ЦК забрали тоді й верстку роману «Ольвія». У редакційному висновку рецензента, роман був названий «шкідливим, який не відповідає єдино вірному вченню Маркса та Леніна, а тому виданню не підлягає» [3, с.29]. Його забрали з друкарні, де вже мали друкувати тираж, з письменником розірвали угоду. Він вийшов у світ лише 13 років потому, у 1983 році. Відтоді перевидався тричі та навіть увійшов до 30-томної бібліотеки шедеврів історичної романістики України.

Через 37 років після написання були видрукувані «Чортомлицькі легенди» Михайла Чхана. Довгий час вони вважалися лише незавершеним задумом автора створити великий прозовий твір, присвячений Івану Сірку. Постать легендарного кошового отамана, як і козацька тематика в цілому, усе життя цікавили автора, чому немало сприяв історичний ландшафт його малої батьківщини. Річка Кам'янка, на берегах якої пройшли дитинство і юність Чхана, є правою притокою «грізного» Базавлуку, яким ходили в походи і поверталися з них козаки. Поряд – оповиті легендами річки Чортомлик та Жовта.

Обраний автором жанр оповіді свідчить про те, що Михайло Чхан поділяє фольклорне захоплення Сірком. Письменник наділяє свого персонажа рисами легендарного героя: характерністю, силою, кмітливістю. У характеристиці кошового автор зосереджується на тих цінностях, які відігравали в житті Сірка провідну роль. Він – воїн, оборонець землі рідної, яка є для нього «найдорожчим, найнерозтратнішим скарбом», відданість якій зберігає за найскладніших ситуацій. Сірко в Чхана – «найповажніший, найзнаєміший кошовий, видатний полководець, гроза ворогів» [5, с.223]. Таким уявляв народ свого героя, і цю міфологему розгортає й деталізує автор «Чортомлицьких легенд». «Прокошував він,

землю рідну захищаючи, довгий і славний час, і пішов у легенди, які пережили Січ», – узагальнює М.Чхан.

На фольклорному матеріалі вибудовуються сюжети й окремих новел Чхана («Легенда про народження Сірка», «Як Сірко чорта вбив», «Як Сірко орду свистом зупинив»), хоч автор подає і власну інтерпретацію зображених подій. Зв'язок із фольклором репрезентовано і шляхом введення до сюжетів творів прямих запозичень уснопоетичних елементів – прислів'їв, приказок, образних порівнянь, що надає розповіді своєрідного колориту, засвідчує його етноментальну закоріненість.

Для оповіді в «Чортотлицьких легендах» притаманні й фразеологізми. Проза Чхана насичена фразеологізмами набагато більше, ніж будь-кого з письменників Придніпров'я. Фразеологізми різного типу спостерігаються майже на кожній сторінці зазначеної книги. Багато з них є стійкі народні словосполучення різноманітних конструкцій. Однак вартим уваги дослідників є творення Чханом нових виразів, які за образністю й виразністю не поступаються традиційним.

«Чортотлицькі легенди» М. Чхана «вщерть сповнені ліричними зблисками», вони такі ж поетичні, глибоко філософські й своєрідні, як і його поезія. Тому важко провести межу між поезією та прозою М. Чхана – так добротно й поетично все сплетено в один вінок авторської розповіді.

Сьогодні особливого значення набуває необхідність художнього осмислення історії як зв'язку часів і поколінь, на чому особливо наголошував у своєму полемічному творі «Спроба автокоментаря» Павло Загребельний. Відповідь на питання: «Куди ми йдемо?» не можлива без відповіді на інше – «Звідки ми прийшли?»

Певною мірою відповідь на ці питання дають «Ольвія» В. Чемериса та «Чортотлицькі легенди» М.Чхана. Різноматичні й різножанрові, твори про віддалені в часі історичні події – скіфські та козацькі художньо утверджують одне – суть нашої «степової вольниці», високе почуття любові до своєї землі й ненависті до її ворогів. І це робить їх близькими і зрозумілими сучасному читачеві.

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Спроба автокоментаря// Загребельний П. Неложними устами. – К.: Радян. письм., 1981. – С. 438–455.
2. Загребельний П. Гола душа / Павло Загребельний. – К.: Преса України, 1992. – 153 с.
3. Чемерис В. Ольвія / Валентин Чемерис. – К.: Дніпро, 1985. – 248 с.
4. Чемерис В. В зоні Змієносця: роман-придибенція / В. Чемерис // Вітчизна. – 2004. – №5–6. – С. 15–74.
5. Чхан М. Чортотлицькі легенди // Чхан М. Вибране. – Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2007. – С. 220–302.
6. Чемерис В. Нарекло товариство ту річеньку Жовтою // Чемерис В. Три шаблі над скарбом. – Дніпропетровськ: Пороги, 2004. – 482 с.

7. Яковлев А. Против антиисторизма / А. Яковлев // Литературная газета. – 1972. – 15 ноября.

8. Новиченко Л. Тени недоброго прошлого / Л. Новиченко // Литературная газета. – 1974. – 3 июля.

Annotation

The article reveals the impact of Pavlo Zahrebelny on the historical novels development of Prydniprovya in 1970-1980s. Considering the novels “Ol’viya” by V. Chemerys and “Chortomlytski Legendy” (“The Chortomlyk Legends”) by M. Chkhan the author researches the development of historical subjects by Dnepropetrovsk writers. It is defined difficult conditions in the time these works were created when the ideological dogma qualified the processing of historical subjects as unproductive admiration of the past and saw in it nationalistic tendencies. The paper describes the facts of barbaric demolition of books devoted to historical subjects in 1971-1973.

The issue depicts the creative evolution of V. Chemerys from humorous works writing to the creation of historical novel “Ol’viya”, where the writer described the specific historical event of Persian King Darius I campaign against the Scythians in 512 BC. e. Against the background of this war it is exposed the history of short and tragic, full of adventures and wandering life of young Greek girl Ol’viya who was given in marriage to the mighty and powerful leader of the Scythians Tapur. The writer represents Scythia as legendary and real, full of glory enigmatic and mysterious ancient state.

The article investigates prerequisites for the formation of literary interest of M. Chkhan in the Cossack topics that resulted in the writing of the story “The Chortomlyk Legends” devoted to the legendary Zaporizhzhya ataman Ivan Sirko. The main features of the protagonist image are revealed. It is focused on the folk origins of the work, direct borrowing elements of folklore - proverbs, figurative comparisons, that provide narrative identity of the story. The author of the matter emphasizes such story feature as phraseology saturation, traditional and author neoplasms. It is stressed on the fiction and genre kinship of M. Chkhan’s prose and poetry.

Both writers V. Chemerys and M. Chkhan followed P. Zahrebelny reflect the history as the connectivity of ages and generations. Through the remote in time temporal layers of Cossack and Scythian periods the novelists investigate common object which is the essence of our steppe freedom place. The article examines the places of V. Chemerys’s and M. Chkhan’s works in the general literary context.

Key words: historical novel, legend, short story, theme, context, literary hero, artistic comprehension.

СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АЛЮЗІЙНОГО ОБРАЗУ В РОМАНІ «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ» ГАЛИНИ ТАРАСЮК

Розглянуто жанрову своєрідність роману «Між пеклом і раєм» Галини Тарасюк, досліджено наявний у ньому наскрізний алюзійний образ, який з'єднує віддалені в часі площини й має різні форми виявлення. З'ясовано історичну концепцію роману «Між пеклом і раєм» Галини Тарасюк.

Ключові слова: роман «зв'язку часів», жанр апокрифу, наскрізний алюзійний образ, історична гіпотеза, артефакт.

Рассмотрены особенности интерпретации жанрового своеобразия в романе «Между адом и раем» Г.Тарасюк, исследован сквозной алюзийный образ, который соединяет отдаленные временные плоскости и проявляется в разных формах. Определена историческая концепция романа «Между адом и раем» Галины Тарасюк.

Ключевые слова: роман «связи времен», жанр апокриф, сквозной алюзийный образ, историческая гипотеза, артефакт.

Жанр роману «Між пеклом і раєм (сни анахорета)» Галина Тарасюк визначає як «роман-гіпотеза». Письменниця вибрала жанр, не особливо культивований як в українській, так й у світовій літературі. В.Китайгородська з цього приводу слушно зауважила: «Сьогодні існує багато романів-трилерів, романів-детективів, містифікацій «натуральних» романів, але роман-гіпотеза – це річ складна, оскільки спонукає автора моделювати відповідні смислові лінії за формою: констатація – рефлексія – гіпотеза» [1, с.3]. Роман Г. Тарасюк «Між пеклом і раєм» привернув увагу багатьох сучасних літературознавців (В. Гей, В. Осадчий, В. Китайгородська, Л. Пастушенко та ін.), яких зацікавили фактори необхідності появи такого роману та історична постать головного героя. М. Наєнко охарактеризував цей твір «з погляду вічності», бо, власне, у ньому оцінюється минуле і сучасність. І все ж детального аналізу дослідниками саме алюзійного образу в романі не зроблено. У романі «Між пеклом і раєм» авторкою здійснена спроба реконструкції життєвого шляху одного з засновників чернецтва на теренах України-Русі, фундатора Києво-Печерського монастиря – Святого Антонія Печерського.

Сюжет роману-гіпотези «Між пеклом і раєм» скерований на пошук подробиць і заповнення «білих плям», моделювання гіпотез, що й визначило специфіку композиційної структури роману, її спрямування на асоціативно-психологічне розгортання сюжетних подій. Авторка роману здійснює спробу

реконструкції життєвого шляху Антонія Печерського й вдається до документів, що подають досить скупі відомості про особистість родоначальника руського чернецтва, – так у тексті твору фігурують «Повість минулих літ» і «Києво-Печерський патерик». Як правило, загальна сюжетна схема романів «зв'язку часів» набуває подібного вигляду: на героя, нашого сучасника, справляє сильне враження віднайдений артефакт, історична пам'ятка. Момент знахідки має важливе сюжетотворче значення, адже саме він мотивує подальше розщеплення композиції. До структури роману «включається» історичний сюжет. Реставрація історичної пам'ятки надихає героя на роздуми та уявне відтворення обставин і людей, причетних до її створення і збереження. З образами цих героїв у роман органічно вливається потужний рефлексивно-ліричний струмінь, спрямований на осмислення втрачених та збережених сторінок української історичної пам'ятки, її ролі у формуванні національної свідомості народу та її значущості як духовного скарбу. У прагненні зберегти/відновити/дослідити історичну пам'ятку, яка потрапляє в їхнє поле зору, герої керуються не лише професійним обов'язком, але й особистою пристрастю. Для героїв історичні пам'ятки – не лише джерело «сухої» подієво-історичної інформації, але й провідники емоційно-психологічної інформації, пов'язаної з образами людей, причетних до створення цих пам'яток. Як відомо, письменники, які пишуть історичні твори, наділяють своїх героїв здатністю розшифрувати «голоси минулого», сконденсовані в історичних пам'ятках. Моделюючи героїв, схильних до емпатії та самонавіювання, прозаїки отримують додаткову мотивацію для монтажу сучасності й історії, для уявних та «реальних» зустрічей персонажів сучасних та історичних. Намір героїв розкрити таємниці минулого приносить їм не лише радість відкриття, але й моральні та фізичні страждання, ставить їх на межу життя й смерті. Бажання зберегти, реконструювати, описати історичну пам'ятку стає випробуванням їхньої сили й волі, адже герої зазнають переслідування з боку силових структур тоталітарної держави, якій не вигідне відкриття автентичної історії, здатне викрити свідому фальсифікацію історичних подій офіційною історіографією, виявити злочинні маніпуляції суспільною свідомістю. Традиційно письменники ставлять своїх героїв у ситуацію морального вибору: або відмовитися від історичної пам'ятки та роботи, пов'язаної з нею, або продовжити дослідження, ризикуючи своїм добробутом, здоров'ям, кар'єрою і навіть життям. Розкрити всі секрети минулого героям не вдається, їхнє головне досягнення – власне духовне очищення та здатність адекватно оцінити свій час та його закони. Розв'язка сюжету, як правило, трагічна: у фіналі історична пам'ятка або таємничим чином зникає, або по-варварськи знищується. Щоб компенсувати занадто песимістичний тон романів, автори переважно залишають фінал відкритим, покладаючи надії на відродження історичної пам'яті в майбутньому.

У романі «Між пеклом і раєм» Галини Тарасюк артефактом, резонатором історичної пам'яті постає образ підземної церкви в Ближніх

печерах Києво-Печерської лаври. Вузловий епізод «контакту» з пам'яткою реалізується в розвитку *мотиву чуда*. Вихований в «епоху розвиненого атеїзму», коли тисячолітні храми перетворювалися на склади, клуби й тракторні бригади, головний герой твору, юний Мирон Волинець опиняється в історико-культурному заповіднику – Києво-Печерській лаврі, де в колишніх монастирських келіях було розташовано гуртожиток для студентів-кінематографістів. «Освоюючи територію», юнак з групою туристів потрапляє до Ближніх печер, де раптом «його ніби щось прикувало до землі при ніші з мощами. На темній стіні у заглибині проступило ясно лице бородатого старця і тихий вимогливий голос запитав: Пощо ти сюди знову прийшов, Мироне? Чи відаєш, пощо ти знову сюди прийшов?» [2, с.72]. Ця пригода змусила героя зацікавитися історією Києво-Печерської лаври і її першими засновниками, святі мощі яких покоїлися в погребальних нішах печер, і надихнула його на подальшу роботу. Але занадто тернистим видався творчий шлях режисера Мирона Волинця, адже все його творче життя зотліло в боротьбі із перестраховщиками, з чиновниками, які засідали в художніх радах та міністерствах. «Діячі культури» жахалися його сміливих патріотичних фільмів, а коли герой знімав фільм за власним сценарієм про «наше радянське сьогодні», вони різали по живому, витинаючи все, що здавалося підозрілим або надто сміливим для імперської колонії, на яку вони самі й перетворювали Україну. Він зшивав частини, намагаючись надати картині більш-менш пристойного вигляду, але виходило убоге каліцтво, прохідні, недолугі фільми, яких він соромився.

Епізод, у якому вдруге реалізується мотив чуда, характеризується ущільненням і нашаруванням хронотопів, останнє увиразнює зв'язок часів і доль. Удруге почути таємничий голос, що звертатиметься до режисера з тим самим питанням, Мирону судилося через багато років. На високому березі Луги (притоку Західного Бугу) звели перші на цій землі церкви Успіня Пресвятої Богородиці та Святої Живоначальної Трійці, було засновано монастир і зимову резиденцію для майбутніх волинських князів. Село, яким обросте цей форпост, назвуть Зимним. Через *дев'ятсот п'ятдесят років* у цьому селі народиться Мирон Волинець, він зростатиме в руїнах катакомбних церков, «шукаючи світла істини і власної суті», а пізніше зніме фільм під назвою «Княжий град» і зробить це «на захист поруйнованої слави, точніше – на захист власної поруйнованої душі». І саме тут, у темній печерці, викопаній першими ченцями Зимненського монастиря, він почує ті самі слова, які чув у Ближніх печерах на київських горбах: «Пощо ти прийшов сюди, Мироне?» [2, с.72]. Це власне й визначило подальшу долю режисера. Бажаючи зняти глибоко патріотичний фільм, показати процес духовного становлення української нації, Мирон Волинець зупиниться на особистості Святого Антонія Печерського. Антоній постає як зовсім новий, незвичний для воїнсько-лицарської ментальності суспільства ідеал праведника – мислителя, просвітителя, пророка-творця, тип праведника, привнесений християнським світоглядом.

Історична концепція твору Галини Тарасюк ґрунтується на потрактуванні християнства як релігії освіти й цивілізації. У реальному житті Антоній Печерський був духовним просвітителем, авторка роману дотримується цього факту: «Візантійському патріархату потрібен був мудрий, пристрасний, злотоустий і видний з себе «пастух Божих овець», що розбрелися по правічних руських дебрях, степах та горах. Одно слово, людина, яка б повела незліченні ніким темні стада дорогою до Бога. Князям теж не завадив би освічений, незалежний у поглядах, спокушений у політиці і дипломатії, радник [...] Так явився Русі з простого отрока пророк і просвітитель преподобний Антоній Печерський!» [2, с.161].

Антоній – палкий патріот рідної землі, який живе болями свого народу. Він усвідомлює своє покликання – бути слухняним виконавцем Божої волі, вести народ руський з темряви до світла праведного життя; обітниця, покладена на нього Господом, вимагає напруження всіх душевних сил, повного самозречення в простуванні до мети. Цей герой – алюзія на образ ватажка й пророка іудейського народу – Мойсея (за задумом Волинця, сцена проповіді Антонія на київських горбах мала будуватися аналогічно Синайській проповіді Мойсея). Так само алюзією постає сцена пророчих візій Антонія: він бачить низку картин майбутнього народу й країни і, як і Мойсей, жахається: «І далі молився я, і Господь просвітлював розум мій видіннями, що до решти з'ярили душу мою. Бачив я розквіт і погибель Русі, бачив її поганьблену войовниками, в ярмі і на колінах, бачив розтерзану братовбивством криваву руїну, вкриту безневинно убієнними» [2, с.155]. У романі «Між пеклом і раєм» Галини Тарасюк образ Антонія є наскрізним, він з'єднує віддалені часові площини й набирає різних форм: образ-картина, образ-історичний документ, архітектурний образ, образ-персонаж. Якщо перші варіанти не суперечать логіці, адже артефакти справді мають здатність тривати крізь часи, то останній варіант (моделювання наскрізного образу людини) вимагає використання прийомів художньої умовності та фантастики. Для посилення зв'язку різночасового сюжету та ідеї реінкарнації Г.Тарасюк вдається до моделювання часових героїв-двійників: Антонія Печерського/Мирона Волинця. Цей прийом підтримує дзеркальний ефект: герої сприймаються як відображення один одного. Сюжетні аналогії сприяють композиційному зчепленню. Такий прийом дає змогу оприяти історичні паралелі, вказати на циклічність історії, на універсальність екзистенційних проблем, на позачасову сутність людської душі. Мирон Волинець, живучи ідеєю фільму, поступово вживається в образ головного героя, у нього з'являється думка самому зіграти роль Антонія: «По-перше, віком підходить, по-друге, зрідні вони обидва і вдачею, і ментальністю» [2, с.23]. Режисер стільки перечитав, пережив, передумав «про Святого і за Святого», що йому починає здаватися, ніби «вони з його героєм давно одне ціле» [2, с.23].

Г.Тарасюк у романі «Між пеклом і раєм» використовує прийом філософського наповнення імені, що надає можливість інтерпретувати

алюзійний образ головного героя. Імена, як правило, повністю відображають внутрішню сутність особистостей, відповідають їхній зовнішності й характерам. Це стосується насамперед язичницьких імен. Письменниця відкидає гіпотезу, за якою Антоній до постригу в Афонському монастирі звався Антипою, обираючи натомість промовисте язичницьке ім'я Будимир: «Сонмища високорідних Володимирів, Ярославів, Святославів, Всеволодів, Ярополків, Святополків, Судиславів (і жодного Мирослава!)... тільки підтверджують, яку сакральну символіку вкладали древні руси в імена» [2, с.21]. Специфічно княжим іменам, що символізували владу і ратну славу, протиставляється ім'я людини з народу, який волів не лише слави, а й миру.

Таким чином, антропоніми, окрім знаково-розпізнавальної функції, виконують роль індивідуально-емоційної та психологічної характеристики персонажів, програмують їхню долю, відображають динаміку образів, еволюцію. Антропоніми відіграють важливу роль у творенні героїв-часових двійників. Так співпадають емотивні форми імені героїв: Мирон (**Мирко**) // Будимир (**Мирко**) та принцип творення прізвищ – відповідно до місця народження: Мирон **Волинець** (уродженець Волині) // Будимир **Любечанин** (з Любеча).

Відомий український філософ Г.Сковорода «вічність героя» пояснював обмеженістю земного перебування, яке не дає змоги кожному пройти шлях пізнання до кінця, бо рух божественних сутностей неперервний і вічний. Саме ця ідея лежить в основі авторської концепції роману: «І я повертатимусь – учнем істини, звияжцем свободи, поборником державності – во плоті мандрівного філософа, поета-пророка, дивного чоловіка, який через тисячу літ шукатиме корінь всіх наших бід і нещасть... І не знайде, як і могили моєї. Але – чому, Господи? – питав я не раз. І був мені один одвіт: Бо не має земного пристанища дух м'ятежний» [2, с.155]. Остання сцена роману – перехід у метафізичний простір. Відбувається «відхід на безмов'я»: через прихід Вічної Любові героєві відкривається шлях до Бога – написати сценарій про Антонія Печерського й закінчити свої дні в печерній аскезі (тобто певним чином повторити його шлях) – таким було життєве призначення м'ятежного режисера: «...першим на Русі монахом, що закінчив свої дні в мовчанні і в молитвах, замурувавшись у печері, був один із засновників Печерського монастиря – святий Антоній Печерський. Останнім – наш сучасник, теж монах на ім'я Антоній, досить відомий в недалекому минулому український кінорежисер...» [2, с.182].

Подібна розв'язка дозволяє інтерпретувати жанрову своєрідність твору як наближення до жанру апокрифу, життя святого. Волинець – людина праведного життя, яка, страждаючи і терплячи, відшукала шлях до Бога.

Список використаних джерел

1. Китайгородська В. Чатовий і чотовий української літератури / В. Китайгородська // Буковинське віче. – 7 грудня. – 2005. – С. 3.

2.Тарасюк Г.Т. Між пеклом і раєм (сни анахорета) / Галина Тарасюк. – Чернівці: Місто, 2006. – 184 с.

Annotation

It has been reviewed the originality genre of the novel “Between The Hell And The Paradise” by Galina Tarasyuk. It has been studied available through-allusion image, which is connecting distant in time plane, and has different forms of detection, found historical conception of the work.

The genre of the novel “Between The Hell And The Paradise” (The Anchorite’s Dreams) is determined by Galina Tarasyuk as a novel – hypothesis. The writer has chosen not especially cultured genre in Ukrainian and world literature. In this novel the author has tried to do the reconstruction of the life way one of the foundation “monasticism” on the territory of Ukraine-Russ and founder of the Kiev Caves Monastery St. Anthony Pechersky. Also she has used the documents which show us very stingy information about personality the founder of Russian monasticism. Besides in this text the author has remembered the works “The Tale of Bygone Years” and “The Kiev – Crypt Patericon”.

The portrait of Anthony is pass-through, it connects distant temporal planes and takes different forms: image-picture, image-historical document, architectural image, image of character. For strengthening relations, between different periods of the plot and the ideas of reincarnation Tarasyuk G. used modeling time – twins characters Anthony Pechersky/ Myron Wolynetz. This method supports mirror effect: the characters were perceived as image of each other. The plot similar further compositional coupling. This method can show historical parallels, cycling of the history and multipurpose existential problems of timeless essence human’s soul.

The plot of the novel – hypothesis “Between The Hell And The Paradise” is directed for searching details and filling in the “white spots” modeling hypotheses, which determine the specificity of the novel composite structure and direction associative and psychological deployment plot events. The historical concept of the work by Galina Tarasyuk is based on the treatment Christianity as religious education and civilization. The novel is approximate for Apocrypha genre and holy life, which can permit to interpret the Allusion image the main character.

ОБРАЗ МИТЦЯ В КНИЗІ Н. ТУБАЛЬЦЕВОЇ ТА В. СТАРЧЕНКА
«INCOGNITUS GOGOL»

У статті подаються результати аналізу літературної новинки – книги-есе Надії Тубальцевої та Віталія Старченка «INCOGNITUS GOGOL», визначено оригінальність авторського осмислення образу класика, тлумачення «утаємниченості» як провідної риси постаті письменника, використання гоголівського тексту, емоційності авторських відступів, афористичності вислову, висвітлення взаємин митця з критиками, ставлення до релігії, влади, кохання. А переклад українського тексту книги російською органічно узгоджується з двомовною стихією творів М. Гоголя.

Ключові слова: образ, особистість, письменник, мистецтво, талант, афористичність.

В статье представлены результаты анализа литературной новинки – книги-эссе Надежды Тубальцевой и Виталия Старченко «INCOGNITUS GOGOL», определены оригинальность авторского осмысления образа классика, истолкование загадочности как главной черты личности писателя, цитирование гоголевского текста, эмоциональность авторских отступлений, афористичность речи, анализ отношений художника слова с критиками, понимание им религии, власти, любви. А перевод текста книги с украинского на русский органично соотносится с двуязычной атмосферой произведений Н. Гоголя.

Ключевые слова: образ, личность, писатель, искусство, талант, афористичность.

Загадкова особистість Миколи Гоголя понад півтора століття приваблює критиків, науковців, письменників, відповідно й читачів своїми невизначеністю, маргінальним становищем між двома літературами і двома народами, особливою увагою митця до художнього слова, вагомістю його внеску в духовну скарбницю людства.

Нещодавно дослідження життя і творчого шляху геніального прозаїка й драматурга М.В. Гоголя поповнились новинкою – книгою дніпропетровських письменників Надії Тубальцевої та Віталія Старченка «INCOGNITUS GOGOL», що вийшла 2013 року в міському видавництві «Інновація». Вражає нетипова, суто постмодерна структура видання: книга написана двома авторами й поділена на дві рівнозначні частини, де текст українською одразу ж перекладений Н.Тубальцевою російською мовою, що, безперечно, цілком

відповідає загадковій душі митця, «класика російської літератури з менталітетом українця», та яскраво двомовній стихії його творів (що й зумовило їх велику популярність серед російського та українського реципієнта); це розширює і коло читачів аналізованого нами есе, адже наукові суперечки щодо приналежності прозаїка до двох літератур не стихають і понині.

Написана Н. Тубальцевою та В. Старченком книга «INCOGNITUS GOGOL» цілком відповідає обраному ними жанру есе, який носить історико-біографічний, літературно-критичний, науково-популярний характер, перебуваючи на межі філософії і художньої літератури, – і містить власне авторський, суб'єктивний погляд на непросту й суперечливо-багатогранну і водночас таку цілісну постать непересічного прозаїка й драматурга. Цей жанр дозволяє авторам вільно виражати індивідуальні думки, міркування й не претендує, на відміну від наукового дослідження, на вичерпне розкриття теми. Так, звернення Миколи Гоголя до російської мови потрактовано як можливість взяти участь у творенні російської літератури, продовження справи О. Пушкіна, як і те, що Росія дала таких необхідних талановитому письменнику читачів, критиків, видавців тощо. Н. Тубальцева та В. Старченко висловлюють власний погляд на взаємини письменника з О. Пушкіним, В. Белінським, ставлення М. Гоголя до Т. Шевченка, роль у житті цих геніїв двох Толстих – Федора Петровича, віце-президента Російської академії мистецтв, який визволяв Шевченка із заслання, та Олександра Петровича, котрий надав Гоголю останній у його житті притулок. Розкрито прагнення Гоголя обстоювати свої світоглядні позиції у «Вибраних місцях із переписки з друзями» і «бути критиком... критика» (мається на увазі полемічний діалог з В. Белінським).

Книга поділена на частини, що мають місткі лаконічні заголовки, в яких названо осіб: «Пушкін», «Белінський», «Шевченко», «Аксаков», місця перебування М.В. Гоголя – «Янівщина», «Росія», «Рим», «Україна», нагальні питання, що виникали на життєвому шляху митця – «Холод», «Проблема грошей», «Іпохондрія», чи є образною інтерпретацією гоголівських настроїв («"Зустрінемося в неділю" (Бог)»).

У назві книги зроблено наголос на «утаємниченості» як провідному маркеріві цієї відомої в літературі постаті – своєрідний парадокс, як парадоксальною є доля і вся творчість Миколи Гоголя. В оформленні обкладинки використано маловідомий малюнок К.П. Мазера 1840-го року «М.В. Гоголь» та ілюстрацію художника М. Дерегуса 50-х років XX століття до повісті письменника «Зникла грамота». Автори есе часто посилаються на епістолярій митця, за переконанням останнього його сучасники хворі на невдоволеність і нудьгу, а ліками від них є «внутрішня мета, пристрасть... Адже все знаходиться у власній душі» [1, с.4].

Життям і творчістю М. Гоголя цікавилися краєзнавці (І. Зубковський, О. Герасименко), історики (Г. Швидько, О. Репан), літературознавці активно вивчали біографію й родовід Гоголів-Яновських, листування письменника з

О. Пушкіним, І. Срезневським, М. Максимовичем. Серед них канадський україніст Ю. Луцький, автор літературної біографії М. Гоголя англійською мовою, що вийшла в Торонто 1998 року. Стильовий і почасти порівняльний аспекти творів М. Гоголя розглядав Д. Чижевський. У компаративістському плані акцентовано моменти суголосності, антиномій і контрверсій життєвих позицій і літературної спадщини Гоголя в зіставленні з Шевченком, проблему Гоголь і українське бароко аналізовано в дослідженнях Ю. Барабаша. Українські історичні й літературні витоки творчості письменника простежено в книзі «Миргородщина козацька і гоголівська», авторка якої Л. Розсоха аргументовано визначає прототипів гоголівських героїв, досліджує ономастику творів. Серед гоголезнавчих студій вирізняється праця М. Рябчука «Опозиція "батьківщина – чужина" в Гоголя і Шевченка», де типологічно розглянуто спільні складові життя й творчості митців, з'ясовано алгоритм їхньої національної свідомості. Прагнення відійти від стереотипів у тлумаченні повісті М. Гоголя «Шинель» характеризує статтю І. Бетко, в якій зроблено спробу ритуально-міфологічного аналізу та потрактування протагоніста твору як міфотипу переписувача священних текстів, звернено увагу на наявність у повісті життєвих мотивів і фетишизацію одягу [2]. Літературно-критичний доробок вітчизняних дослідників склав основу покажчика «Микола Гоголь: українська бібліографія» (К., 2009) [3]. Того ж року в Києві, Римі, Санкт-Петербурзі відбулися міжнародні наукові конференції «Магічний вплив М.В. Гоголя на світовий та український культурні процеси», «У світі Гоголя. Життя, творчість та літературна спадщина письменника», присвячені 200-річчю митця, їх учасниками поряд із численними європейськими вченими були й українські – М. Жулинський, М. Наєнко, Є. Сверстюк, П. Михед, І. Оржицький, Любов Голота та ін.

У книзі Н. Тубальцевої та В. Старченка «INCOGNITUS GOGOL», поштовхом до написання якої стали авторські рефлексії після подорожей Полтавщиною та ретельного прочитання листування письменника, наголошено на деяких біографічних фактах: батько митця помер, коли Миколі було 16 років; наведено різні назви села в Полтавській області, де народився Микола Васильович Гоголь, – Василівка, Гоголеве, Янівщина; згадано його хист до малювання, виявлений у Римі; про перенос поховання батьків письменника в пізніші часи ближче до створеного музейного комплексу.

Видання містить цікаві авторські спостереження над характером українців і М. Гоголя зокрема: «Латентний мазепинець – кожен українець, який волею долі оселяється в Росії», а сам М. Гоголь названий «одним із найпотужніших творців міфу про велику Росію» [1, с.7], про Україну ж, за зізнанням автора «Мертвих душ», він міг писати «тільки живучи в Римі...» [1, с.7], що є, на думку сучасних есеїстів, непрямым доказом того, «як важко писати про Україну, живучи в Україні...» [1, с.8]. Помічено зв'язок різних часів і творів, коли Н. Тубальцева та В. Старченко наводять уривки з листа

М. Гоголя про неприйняття модників («Грабують села, щоб заплатити столяру Гамбсу...»), а «Ільф і Петров, читаючи листи М. Гоголя, замислили написати "Дванадцять стільців"!» [1, с.9].

Прагнення передати своє бачення Гоголя як геніального митця і людини, сповненої містичних переживань, спонукало авторів книги оригінально й багатогранно осмислити його постать, зокрема захоплення історією, показати у стосунках з літературно-критичним оточенням і рідними людьми, взаєминах з О. Пушкіним, старшим за М. Гоголя на 10 років, висловити припущення, що «Пушкін і застав у свідомості Миколи Васильовича фундамент образу Росії. Гоголь любив ще небачену, незнану Росію...» [1, с.7], а сильним на чужині його робило саме «відчуття обраності» своєї місії. Наголошено на прагненні «бути першим» як рисі вдачі українців, що підтверджено й наведеними іменами – від історичних діячів (Святослав Хоробрий, Ярослав Мудрий, Роксолана, Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Феофан Прокопович) до митців – Володимира Боровиковського і Тараса Шевченка.

Міркування про факти життя прозаїка доповнено й суто літературознавчими спостереженнями – зіставленням тропіки віршів Т. Шевченка із роздумами М. Гоголя про нищість людську, аналізом Шевченкової поезії-послання «Гоголю». Н. Тубальцева й В. Старченко торкнулись і питання мовної особистості Миколи Гоголя, з'ясовуючи його ставлення до української й російської мов, та стверджуючи, що українську мову письменник використав для збагачення російської.

В око впадає афористичність вислову, зокрема щодо мовної дуалістичності Гоголя читаємо: «Він писав російською, але ж мислив як українець» [1, с.10], а любов Гоголя до російської й української мов – «у текстах і між рядками» [1, с.11]. Про його мрію створити ідеального героя сказано: «за мирних часів благородні люди лише дратують загальних грішників» [1, с.46]. Подекуди відчутна й легка іронія: українська пісня – це «ліки від усіх душевних хвороб» [1, с.50].

Письменницька жилка авторів книги виявляється в авторських відступах, що містять емоційні сплески, наприклад, про їхню вдячність батькам генія, майже магічне приєднання до землі, що годувала Гоголя, причастя її таємниць через смак серпневого яблука, зірваного сучасними письменниками в саду біля садиби класика...

Н.Тубальцева й В. Старченко розуміють гоголівське захоплення дорогою, мандрями, Римом, який «витіснив із його серця солов'їні ночі Полтавщини і привидів Петербурга» [1, с.19], адже як митці знають і з власного досвіду, що «враження ж від мандрівок, подорожні відчуття та почуття великого художника – багаж дорогоцінний...» [1, с.19]. Сучасні есеїсти проводять паралелі в долях українців та італійців: «Гоголь пізнав Італію, щоб зрозуміти власний народ» [1, с.21]. Рим, за спостереженням письменника і мистецтвознавця Віталія Старченка, був для Гоголя художньою робітнею, ідеальним місцем для творчості, «де йому подобалося

бути свідком, а не учасником» [1, с.18], – це прагнення проникнути в душу Гоголя, розгадати принцип його світосприйняття.

Такою є і десята з тридцяти трьох частин книги, присвячена питанню релігійності митця, витoki якої – у віруваннях його предків-запорожців, оприлюднені у «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки». Але, на думку авторів есе, згодом «релігійна екзальтованість негативно вплинула на творчий процес», Гоголь відмовляється від ранніх творів, збирається до монастиря, художнє слово замінює проповіддю, що не зрозуміли оточуючі (наприклад, звинувачувальні репліки М. Погодіна або наявність «недосказаності» в характері, що має бути відомим друзям, яка дратувала С. Аксакова). Тому автори видання констатують: «Гоголь своєю загадковістю доводив сучасників (нащадків – також) до нападів крайніх виражень почуттів та умовиводів» [1, с.22], – і наголошують, що «"дешифрувати" хоча б щось із написаного Гоголем у листах чи картинах практично неможливо. З часом він почав "шифрувати" і художні твори... Гоголь був генієм і напевно знав, що і навіщо робить» [1, с.24]. Адже всі генії мають свої таємниці, незбагненні для інших. Такою є принципова непізнаваність гоголівського феномена, що вже 200 років рухається по спіралі «вгору і трохи вбік...» [1, с.27].

У численних цитатах з історичного нарису М. Гоголя «Погляд на утворення Малоросії» розкрито прагнення письменника осмислити сутність характерів народів Південної Русі та Північної. Ось як він висловлювався про «лицарів Дніпра»: «Європейська обережність і азійська безстрашність,... простодушність і хитрість, потужна діяльність і неймовірна лінь і розманіженість, прагнення до розвитку і самовдосконалення і водночас – удаване бажання здаватися людьми, які нехтують самовдосконаленням...» [1, с.23]. Актуальними є слова Гоголя «нам потрібні люди, які вміють мирити», який намагався виконати свою миротворчу місію, але, зауважують автори, «Москва ніколи не погодиться на паритетні стосунки з Україною, позаяк «українці не хочуть визнати себе росіянами» [1, с.24].

Відзначено прагнення письменника М. Гоголя говорити правду від імені народу, використання прийому багатоголосся думок, його здатність до перевтілення: «Хлестаков – це великою мірою геніальний Гоголь, який вдався до пустоців» [1, с.24]. На підтвердження наведено й зізнання самого прозаїка: «...Ви самі знаєте, що актором я був би непоганим. Але я письменник і тому маю померти від голоду...» [1, с.25]. Він кілька разів звертався по державну допомогу, не вважаючи за можливе для себе підробляти «журнальними дрібницями», як писав у листі до Жуковського. Дворянин потерпав від безгрошів'я, але був гордим і відмовився від свого права на спадщину на користь сестер. Автори книги дають таку характеристику: «Гоголь не був ідеалістом-безсребреником, не був прагматиком чи спадковим багатієм, якому не треба дбати про гроші. Гоголь був генієм» [1, с.33]. Не оминули есеїсти й проблеми письменник і влада, висловлюючи у зв'язку з долею митця власні міркування: «Володарі – сильні світу цього намагалися "приручити" письменників і відправляли на

смерть...» [1, с.26], за їхнім припущенням щодо долі другого тому «Мертвих душ», і гоголівський геній «замовили... працювати на благо держави» [1, с.45]. Але, як колись і Микола Гоголь, митці ХХІ століття з сумом констатують: для совісних письменників погідних часів не було ніколи.

Н. Тубальцевою й В. Старченком акцентовано намагання Гоголя уникнути сімейних чи громадських земних уз і віддатися найголовнішому в житті – мистецтву («Творчість дає можливість збагнути дещо з таємниць Божого Творення» [1, с.29]), його аскетизмі («Ніякі розваги, ніякі пристрасті не в змозі були навіть на хвилину відволікти мене від свого обов'язку» [1, с.28]), намаганні відокремитись від світу: «Гоголь побудував монастир літератури і став у ньому ченцем... Пізнати його неможливо, не знав його достатньо ніхто й ніколи». Філософські роздуми авторів оприявлено в яскравій метафорі: «...Життя в порівнянні з вічністю – час польоту зірки в серпні» [1, с.27].

І справді, зі сторінок есе Микола Гоголь постає загадковим мислителем, у висловах якого поєднано глибинну філософічність («Моє життя давно вже проходить в мені самому. Я – в собі!») зі звичайною «земною» мудрістю («...Тільки глибинна туга і душевна порожнеча примушують нас взятися за ум, збагнути глибину дуращів...» [1, с.28]. Показано й любов митця до гострого слівця: «Книготорговці такий народ, яких без мук совісті можна вішати на деревах...» [1, с.28] та його здібності до перевтілення, помічені ще в юності: «...маючи вдачу меланхолічну, набридав іншим своїми жартами. Казали, що я вмію "угадати" людину» [1, с.29]. Цікаво вибудовано ланцюг стосунків між російськими та українськими письменниками, які так чи інакше оберталися серед Гоголевого оточення: Некрасов – Шевченко – Герцен – Гоголь – Лермонтов.

Із розмислів над вічною загадкою «Мертвих душ» у частині «Книга довжиною в півжиття» читач має змогу пізнати секрети творчого процесу Майстра художнього слова. Зізнання звучать із уст самого Миколи Гоголя: «Я змушений передавати власні риси своїм героям», Пушкін «спочатку сміявся, потім став похмурим... "Боже, яка печальна наша Росія!" – сказав Пушкін. Він ніби не помітив, що все це – моя карикатура. Видумка. І тоді я побачив, що значить – брати із душі. Що значить відсутність світла... Я брав для героїв найкращих людей і "розжалував їх із генералів у солдати". В прекрасних людях я знаходив паскудства. Поема зробила свою справу – викликала відразу до мізерності...» [1, с.30].

Під цікавим ракурсом представлено читачу і повість «Шинель» у зв'язку з проблемою... холоду. Гоголь із властивим йому гумором описує жахи «петербурзького клімату», від якого потерпали бідні чиновники: «Порятунок у тому, щоб в убогій шинельці перебігти якомога швидше п'ять-шість вулиць і натупатись добряче у швейцарській, поки не відтануть усі здібності і обдарування до виконання посадових обов'язків» [1, с.32]. Переживання людиною приниження служити заради того, щоб не мерзнути... Це й призводить урешті до смерті головного героя. Авторами

книги перекинуто «місток» із гоголівського твору у сучасний світ: «поважна особа» повісті, за слушним зауваженням дослідників, асоціюється із злободенними фразами, які чув кожен: «Чи ви розумієте, хто перед вами?!» або ж «Та хто ти такий!». Автори резюмують: «Проста історія, яку розповів Гоголь, вражає кожного. Пробирає до кісток» [1, с.32].

У зв'язку з «утаємниченістю» як провідній ознаці таланту М. Гоголя розглянуто й питання еволюції гоголівського розуміння сміху – від добродушного до в'їдливого й викривального, «на мене ображаються і навіть сердяться цілі стани і класи. Я замислився: «Якщо сила сміху є такою великою, що її бояться, її не варто витрачати задурно. Я зібрав усе і разом над усім посміявся – так виник "Ревізор"» [1, с.38]. Письменник страждав від того, що кожен упізнавав себе в якомусь герої; уникаючи гніву, Гоголь «будь-яке обурення приховує у кепкуванні – одній із форм гумору...» [1, с.39]. Есеїсти підсумовують: «Здається, він ввів в оману і своїх сучасників, і наступні покоління любителів слова і дива...» [1, с.39].

У книзі приділено увагу і любові Миколи Гоголя до оповідок старих козаків та полтавського гумору: «...Зухвалі, гострі на язик, розкуті його земляки були людьми веселими. Накопичений козаками протягом століть гумор розсипався на життєвих дорогах перлами, дотепи були дошкульними... Народний гумор, знання української демонології, письменницький талант зробили Гоголя знаменитим» [1, с.38]. У його творах співіснують звичайні люди і нечиста сила, яка підштовхує до гріха. Н. Тубальцева й В. Старченко зазначають: «Гоголь першим довів: міфи, легенди, казки, чарівні історії... – це містки між духовністю різних народів і світом, в якому матеріалізовано Дух» [1, с.44]. Автори книги намагалися проникнути в сутність гоголівської роздвоєності між світами своїм і чужим (тривалі подорожі Італією, Францією, Австрією) та їх творчу реалізацію: «Про "своє" Гоголь написав у художніх творах, своїм він жив... Про чужу красу він писав у листах» [1, с.45].

Есеїсти висвітлюють різні аспекти життя письменника: переживання чуток, ставлення оточення й критичні оцінки творів, релігійність, розуміння дружби й почуття... На всьому цьому – відбиток світогляду митців ХХІ століття з безперечною опорою на літературні факти, з виробленням власного підходу до тлумачення цих реалій чи культурних явищ. Щодо обрання 19-літнім Гоголем шляху літературної слави тонко підмічено його ставлення до літератури як до коханої жінки («Література зайняла майже все моє життя. З першого нашого побачення...») та свідоме вміння не надавати розвитку почуттю, «відправляти кохання у минуле» [1, с.40]. Саме в любові до друзів, на думку авторів книги, «Гоголь ховається від сильніших почуттів... Вмів любити, але відхрещувався від кохання. Хотів дружити, але боявся, що дружні почуття розм'якшують душу, позбавляють людину пильності (її легко, зрадивши, знищити...)» [1, с.41], – так, і на нашу думку, виявилась обережність самотнього генія у стосунках із сторонніми – і цілком виправдана. Адже Гоголь схарактеризований передусім як людина, яка хоче

збагнути промисел Божий і щиро радіє, коли хтось «знаходить себе», любить природу як земне втілення Бога, він – «людина, обласкана Всевишнім при народженні» [1, с.44].

Аналізуючи сумну долю митця (борги, ненависть і заздрість його славі, місце «приживальця» наприкінці життя) автори ставлять риторичне запитання: «І це – доля генія!.. Хто б не помер на його місці?» [1, с.42]. У заголовок 24-ої частини винесене рідко вживане нині означення «іпохондрія», якому дано пояснення – «надмірне занепокоєння власним здоров'ям», що зумовили, за версією Н. Тубальцевої та В. Старченка, «особлива – якась надлюдська чутливість, вразливість, зміни настроїв. Починалося все, певно, ще в юнацькі роки – з хворобливого переконання в обраності на творчість» [1, с.49]. Нервовий стан, хвороби шлунку й кишечника, на які, окрім Гоголя, як відомо, страждали М. Коцюбинський, Є.Чикаленко, вимагали лікування на європейських курортах. Категорично заперечуючи поширене серед обивателів твердження про психічне нездоров'я Гоголя, письменники-есеїсти пояснюють гоголівську іпохондрію станом нудьги, «яку зараз модно називати депресією» [1, с.49]. А ось слова Гоголя: «В будь-якому кутку світу тебе може дістати важка, жорстока нудьга, і ніякого порятунку від неї не буде... Сновигають сили, які не знають призначення свого... Дорога – мої єдині ліки» [1, с.49-50]. У 36 років він пише заповіт, у 42 відчуває свою приреченість, страх перед «мутною мовчазною смертю...» [1, с.50]. «А може, – припускають автори есе, – він бачив той світ так само – як цей? І жив – паралельно – і там, і тут?..» [1, с.60]. Генію вселенського масштабу, який ніколи не мав власного майна, поставлено пам'ятник у Москві скульптора М. Андрєєва, що дивиться на імперію «очима осудливого та скорботного ангела».

Парадоксальність мислення письменника осмислюється в частинах «Ірраціональний Гоголь» та «Благовіст», де вказано на такі риси його особистості, як геніальна інтуїція, містична проникливість, доведена до краю релігійна екзальтація, що породжували нервовий стан та роздираючі душу сумніви, особливо в останній період життя. Як приклад згадане містичне ставлення Гоголя до власного портрета, опублікованого без його дозволу Погодіним у журналі, бо митець вважав це матеріалізованою частиною душі, що й відбилось у його повісті «Портрет». Автори розмірковують, що ж найбільше перелякало Гоголя: страх зурочення чи небажання через портрет «утриматися на цьому світі?», адже він ще замолоду знав *про той* світ більше, ніж інші, «прагнув злитися з Богом. Йшов дорогою не Христа, а Будди...» [1, с.59], – так парадоксально підсумовано життєвий шлях М. Гоголя. Цими настроями проникнута й поезія Віталія Старченка, якою увінчано україномовний розділ книги:

Десь там, під стріхою, у білому селі
живе, мов ластівка,
його душа дитяча,
що схлипує, що тихо нині плаче

і, може, сльозом переходить у малі
єства народжених, і буде їм пекти
сльозою Гоголя, трагічною, як доля,
якій від каяття ні вмерти, ні втекти... [1, с.62].

Аналізована книга дніпропетровських авторів – ще одна спроба підступитися до переосмислення образу одного з наймістичніших письменників ХІХ віку, вихідця з України, таємниця життя, смерті і творчості якого так і залишається до кінця не розгаданою ні ким.

Список використаних джерел

1. Тубальцева Надія, Старченко Віталій. *INCOGNITUS GOGOL*. Есе / Надія Тубальцева, Віталій Старченко. – Д.: Інновація, 2013. – 120 с.
2. Бетко Ірина Під покровом гоголівської «Шинелі»: архетипи проти стереотипів (спроба ритуально-міфологічного аналізу повісті) / Ірина Бетко // Слово і Час. – 2010. – №4. – С.35–45.
3. Микола Гоголь: українська бібліографія / укл. П.В. Михед, Л.В. Гранатович, Н.В. Кузьменко. – К.: Академперіодика, 2009. – 258 с.

Annotation

The article reviews a new book of essays “*INCOGNITUS GOGOL*” by Nadejda Tubaltceva and Vitaliy Starchenko in the aspect of author’s original interpretation of the classical writer’s image. Russian translation from Ukrainian language organically correlates with the bilingual atmosphere of Gogol’s works. The attention is on the enigma (mysteriousness) as the main feature of the writer’s personality, generous quotes from Gogol’s works, emotional impact of authors’ remarks, and speech aphorisms. Using Gogol’s biographical facts, the authors look at his relationships with friends, literature critics, and understanding of religion, nature, power, and love. The article provides versatile understanding of the writer’s image, his passion for history, communication with A. Pushkin and V. Belinskiy; looks at the similarity with T. Shevchenko works. It emphasizes the significance of the travelling around Europe for a deeper understanding of Ukrainian national mentality. It considers Gogol’s relationship with God, his understanding of his mission as a creator (artist). On the reviewed book’s pages, he is described as a mysterious thinker, philosopher, and clever and witty person. At the same time, the authors frequently emphasize that Gogol’s mysterious phenomenon is impossible to fully apprehend. It looks at the tragic destiny of the genius, subject to poverty and neurological disorders which ironically coexisted with his intuition and supernatural perception into the essence of the events. The authors express the opinion that Gogol followed the path of Buddha, and not Christ. The approach to the material shows the outlook of the XXI century writers with their own view on the literature world. It confirms that the reviewed book follows the genre of essay and contains the subjective authors’ assessment of Gogol’s personality.

ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОД ОПОЗИЦІЇ СВІТ – ЛЮДИНА В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА

У статті йдеться про специфіку темпорального виміру в поезії Михайла Оresta в контексті так званого «високого» модернізму. Виокреслено класифікацію «типів» часу в поетовій моделі світу: час-вічність, протиставлений «короткому» часу людського життя, час-сучасність, ворожий ліричному героєві, особистий внутрішній час людини, представлений у категоріях теперішнього, минулого й майбутнього, міфологічний циклічний час. Проаналізовано символічне навантаження образів пір року й доби.

Ключові слова: образ часу, темпоральний вимір, модель світу, міфологічна циклічність, модернізм.

В статье рассматривается специфика темпорального измерения в поэзии Михаила Оresta в контексте так называемого «высокого» модернизма. Выделена классификация «типов» времени в модели мира поэта: время-вечность, противопоставленное «короткому» времени человеческой жизни, время-современность, враждебное лирическому герою, личное внутреннее время человека, представленное в категориях настоящего, прошлого и будущего, мифологическое циклическое время. Проанализировано символическое значение образов времен года и суток.

Ключевые слова: образ времени, темпоральное измерение, модель мира, мифологическая цикличность, модернизм.

У поезії Михайла Оresta фундаментально розгорнуто концепцію кінцесвіття людини, спричиненого морально-етичною провиною суспільства, кризою гуманізму. Її розвиток поглиблюється через усвідомлення героєм поліфонічності темпорального виміру світу й людини. Концепція часу у творчості Михайла Оresta частково поставала у фокусі наукових інтересів літературознавців, зокрема О. Бросаліної, Н. Кирієнко, але досі належним чином не досліджена, що зумовлює актуальність цієї статті.

Час як репрезентація дійсності є одним з ключових елементів моделі світу у творчості Михайла Оresta, де репрезентований багатоманітно. Відповідно до глобальної онтологічної категорії часу (світу й окремої людини) в авторській моделі світу сфокусовується й опозиція людина – космос: життя людини – це мить на тлі вічності існування універсуму. Н. Кирієнко зауважує, що «у поетичному світі Михайла Оresta співдіють усі часові площини. Це не дивно, оскільки поет сприймає час як щось цілісне, неподільне, таке, що не може існувати ізольовано одне від одного» [4, с.58]. Так, певна цілісність простежується, але, на нашу думку, час всесвіту й особистий час людини

в поезії митця значною мірою скорельовані на опозицію вічність – швидкоплинність. Час у поезії Ореста важливий не лише для презентації героя в особистісному аспекті – він є одним з найвагоміших елементів світобудови й одночасно самотійною парадигмою, орієнтиром у системі координат. У моделі світу Михайла Ореста можна виокремити декілька «типів» часу:

- час-вічність, протилежний «короткому» людському часові («Високий цей день, але вища за нього є вічність» [6, с. 204]);

- час-сучасність, чужий і незрозумілий ліричному героєві, абсурдний для нього;

- особистий, внутрішній час людини, представлений у традиційних категоріях минулого, теперішнього та майбутнього;

- міфологічний циклічний час, на фабульному макрорівні презентований порами року (повторюваний час світу, від його створення до апокаліпсису), а на мікрорівні – часом доби, у який розгортається дія.

Час-вічність у поезії Михайла Ореста охарактеризовано як байдужий до людини. Велич вічності порівняно з людським життям чітко сформульована в гекзаметричній мініатюрі «Могутність»: «Править за вмістище час, і байдужа до змісту є форма» [6, с.114]. У поезії «День падає, як птах короткокрилий...» уособленням часу постає образ «хмурозорого мисливця», який кладе дні ліричного героя, «розстріляні і мертві», «в мішок, до вбитих ним птахів» [6, с.93], тобто час інтерпретується як ворожий людині, і кожен безрадісний день (означений як «суворий») наближає ліричного героя до смерті. Така метафора у вірші «День падає, як птах короткокрилий...» у відтворенні сприйняття світового часу посилює відчуття ліричним героєм фаталізму, поглиблює вияв усвідомлення ним абсурдності й безцільності свого існування.

Ідея влади часу-вічності над людиною, поєднана з ідеєю несприйняття ліричним героєм сучасності, яскраво розгорнута у творі Михайла Ореста «Балада про час» у збірці «Держава слова». У цій поезії час уособлено в образі «можновладного володаря землі», непокоря якому тяжко карається: «І що в натхненнім бунті чи в одчаї / Я вироки його тяжкі порвав, / Тепер лежу, забутий, і чекаю / У запорошеній траві канав» [6, с.105]. Ліричний герой модерністично алієнований щодо сучасності, «викинутий» із часоплину, який попри все продовжується: «А час іде дорогою блідою, / В очах скляних – всевладності жада, / І сповнена бундючності важкої / Його безлунна і страшна хода» [6, с.105]. Епітети в характеристиці часу-сучасності підкреслюють його байдужість до людства («скляні очі»), грізну могутність і жадобу влади. Силою, що може збороти час у його безжальній ході, як стверджує автор, є любов. Звертаючись до коханої, ліричний герой наголошує: «В очах твоїх, в усмішках несказаних, / В твого волосся злотному вузлі / Є більше правди, ніж в усіх діяннях / Його, сліпого владаря землі» [6, с.106].

Аналізуючи «Баладу про час», Н. Кирієнко зауважує, що «суб'єкт розповіді вірить у Вічний День, «могучий і незрадний», Рай, вічне блаженство, яке дарує не лише Бог, а й кохання. Вічний День настане за умови, якщо вона,

«улюблена і дальня», скаже йому «своє люблю». Отже, кохання перемагає смерть. У творі звучить ідея перемоги справжнього, щирого почуття любові над плином часу. Не дивлячись на сумний початок, твір – наскрізь оптимістичний» [4, с.57]. Думка дослідниці про оптимізм надій ліричного героя слухна, однак потрібно звернути увагу й на природу його протесту проти «ходи часу»: наявність у тексті образу «всеоградаючої самоти» дає підставу зробити припущення, що герой повстає проти буттєвих, біологічних і соціальних законів, а саме проти необхідності в певному віці «шукати пару», будувати родину, навіть якщо такі дії суперечать істинним почуттям. Протест героя – це вибір між самотністю та самооманою. Образ дзвонів, «що долітають з міста», за такого трактування асоціативно відсилає не лише до ритуалу зустрічі «владаря» (у цьому випадку – часу), але й до весільного обряду. Одне освідчення коханої людини для героя важить більше, ніж увіковічена світобудова. Сила такого кохання – не в побутовій його реалізації, а в метафізичному усвідомленні ліричним героєм своєї потрібності комусь – усвідомленні, що рятує його від самоти, почуття відчуження й абсурдності існування. І саме тому, позбавлене необхідності дієвої матеріалізації, таке кохання владарює над сучасністю – і над вічністю.

У «Баладі про час» опозиція людина – мить / час – вічність актуалізується в образі лінійного, безперервного, невинного, розімкнутого в нескінченність часу, в умовах якого людина безкінечно самотня, проте любов дарує їй надію на «Вічний День»: «І душу б не тривожив нерозгаданий / Початок кожен і магнет кінця. / Є Вічний День, могутий і незрадний, / І живить смертних блиск його вінця» [6, с.106]. «Вічний День» в інтерпретації Михайла Ореста є раєм, темпорально герметично замкненим – таким, у якому час не рухається, і, відповідно, людині ніколи не доведеться знову відчувати самотність. Таким чином вибудовується ідеалізоване співвіднесення людина – час, у якому людина за певних умов їхнього протистояння може вийти переможцем.

Образ безжального часу наявний і в низці інших поезій Михайла Ореста. Так, у вірші «Вітає серце ароматом лип...» його охарактеризовано за допомогою епітетів як «неприятний, чужий, холодний» [6, с.176]; мотив його влади над людиною пов'язаний з мотивом самотності: «Простуєш ти – і все гіркіші нам / Стільці порожні при столах недільних» [6, с.176]. У сонеті «Стогнала ніч вітрами і грозою...» образ «неприятного» часу інтегрується як «холодний» по відношенню до людини: «То уділ також наш: холодний час / Своїми брилами засипле нас: / Гнів наш і біль, надії, наші брані» [6, с.184]. У поезії Михайла Ореста час амбівалентний і персоніфікований: він – і безжальний володар світу, який відбирає все дороге людині, і надія, що оприявнюється через спогад. Остання – це внутрішній час ліричного героя, ретроспектива минулих щасливих днів, спогад, що, на переконання автора, є шляхом до перемоги над плином зовнішнього часу: «Але сьогодні я не чую стіп твоїх, / Неприятний, холодний часе! <...> / Я чую давню молодість мою – / О так, вона умерла лиш для мене, / Всіх, нічия, моя – вона струю / В повітря лле і благо незреченне» [6, с.177]. Минуле, зокрема часи дитинства та юності,

порівняно з безрадісним теперішнім і примарним майбутнім, зображено в яскравих барвах, що надають давнім часам позитивного настроєвого забарвлення, – це спогади, пов'язані з Батьківщиною: «Прекрасні дні, в минулім потонулі!» [6, с.21]; «Минуле зноситься березою гінкою, / І спогади тремтять, як листя, наді мною» [6, с.64]; «О юносте світла! <...> Під гімни і клики святих оболок / Ти приймеш безсмертя магічний вінок, / Ти зійдеш на вишні, на вічні престоли / І не померкнеш ніколи!» [6, с.35]. І все ж, відродження колишнього щастя відбувається лише у свідомості, пам'яті ліричного героя, просторі, закритому для оточуючого світу. Мандрівка внутрішнім часом – це лише тимчасове полегшення: «В пам'яті, сірім некрополі, / Шукаю хоч трохи тепла, – / Та марне: не збудиться в попелі / Навіть іскра мала» [6, с.100]. Минуле в моделі світу Михайла Ореста амбівалентне: це одночасно і можливість повторного переживання радості, і омана, що таїть небезпеку нового, ще сильнішого болю під час повернення в теперішнє.

Для творчості Михайла Ореста 30-х років ХХ ст. характерний мотив детермінованості майбутнього, зазвичай безрадісного: «Одне ти знаєш, тиха і смутна, / Тебе по той бік пуці жде труна» [6, с.19]. Дослідники поетичного доробку митця схильні вмотивовувати такий пафос звернення автора до майбутнього обставинами його життя. При цьому вони посиляються на «дати під віршами – 1934, 1937, 1938, 1939», що, на їхню думку, дають підстави «легко збагнути, чому поет помічає лише «голе і пустельне поле», чому думає, що «владарем світу є зло», чому говорить: «<...> тебе по той бік пуці жде труна» [7, с.6]. Дійсно, в еміграційний період життя Михайла Ореста в його поезії з'являється мотив втраченого часу, влади того, що не збулося, над життям ліричного героя як його внутрішня реакція на життєві колізії: «В минуле відійшов мій співолюбний ранок, / І творчий полудень дознав суворих ран» [6, с.67]; «Погасли речей контури, / Мій день короткий затиш, / Круг нього зступились мури / Моїх нездійснень глухих» [6, с.157]. Спогади про минуле лякають ліричного героя своєю здатністю примусити його стати «порожнім», творчо безсилим, втратити можливість сприймати й оспівувати дійсність: «І літа магію, ясну і ряснорадну, / Прославлять днів нових упевнені співці, / А я, зубожений, дивитимусь на марне, / Безпаростне зерно в ослабленій руці» [6, с.67], а це веде до думки про втрату сенсу існування. Останнє є маркером майбутнього в особистому часі героя й перегукується з модерністськими мотивами зневіри в сучасній добі, песимізму щодо прийдешнього.

Усвідомлення швидкоплинності і минулості життя зумовлює в поезії Михайла Ореста інтерпретацію часу, згідно з традиційною народною мудрістю, як найбільшого, невідновного скарбу, втрата якого для людини непоправна: «Час бережи. Неподібний до інших це скарб: не зростає / Він, а загубиш його, то не віднайдеш ніде» [6, с.114]. У цьому контексті виникає важливий для організації особистого часу ліричного героя концепт – «пізно», як символ остаточної втрати найдорожчого (здебільшого в такому випадку йдеться про

Батьківщину): «...Прокляття літ і невігойність ран, / І те, що в мові смертних зветься *пізно*? – / І яд його скучний... Моя отчизно!» [6, с.162]. На противагу цій тезі виражено надію, що в силах людини змінити якщо не саме своє життя, то хоч би ставлення до нього: «Ловімо ж натяки прихильні – поки / Вони іще ласкаві йти до нас / Від серця світу! Може, ще не пізно» [6, с.79]. Майбутнє і минуле ліричного героя оцінюється амбівалентно: спогад одночасно цілющий і оманливий, прийдешнє наперед визначене, але залишає місце для надії. У внутрішньому просторі власного «я» ліричний герой існує в усіх трьох часових площинах, його втеча від сучасної дійсності в спогад співвідносна з модерністською тенденцією ескапізму.

Теперішній час героя у творчості Михайла Ореста циклічний і протікає на фабульному рівні пір доби й року. Циклічний фабульний час є стрижнем трактування законів існування світу природи й людини як її частини. Циклічна модель часу характерна для міфологічного світогляду, вона має свої підструктури, зумовлені циклічним членуванням. У статті «Між традицією і модернізмом» С. Денисюк зазначає, що звернення до інтерпретації річної циклічності природи у зв'язку з концепцією гармонії природи й людини є «рисом новітнього художнього мислення, безпосередньо пов'язаного з модернізмом» [1, с.182]. У поезії Михайла Ореста міфологічна циклічність часу найяскравіше знайшла втілення на рівні зміни сезонів. Аналіз концептів пір року в доробку поета дає змогу говорити про ступінь символічності його моделі світу: весна, літо, осінь і зима є не тільки хронотопічною ознакою природи і життя людини, а й засобом розкриття внутрішнього світу ліричного героя.

Кожен період року й доби в поезії Ореста аксіологічно навантажений і постає паралеллю до внутрішнього стану ліричного «я» героя. В образі дня закодовано символічний зміст – розквіт, торжество креативних сил, радості: «День – золотий океан» [6, с.24]; «Радіючи дню осяйному, / Братається з променем лист – / І серце в часи невідомі / Буде райдужний міст» [6, с.29]. Звернення до образу дня з негативними конотаціями (як, наприклад, у метафорі «скривавлені та мертві» дні) не пов'язано з добовою циклічністю, у такому випадку лексема «дні» вживається як синонім до «життя» у його діакронії. Ранок у сприйнятті ліричного героя асоціюється з початком шляху в метафізичному розумінні – з появою нової справи, прагненням до невідомого: «Погожий ранок. Дзвінко рже мій кінь / І рветься у гостинну далечінь» [6, с. 68]. Крім того, ранок – це традиційно пора надії, предтеча дня, символ приходу добра, його перемоги над ніччю та злом: «Все винесе моя надія. В давній броні, / В шоломі ржавому, що тисне теплі скроні, / Безсонням мучена, стоїть і жде вона, / Коли постане рань і буде білина» [6, с.163]. Натомість вечір інтерпретується як рятівний присмерк, що завершує день (у широкому сенсі – як кінець безрадісного життя), та як вечір-передсмертя, знаком якого є почуття самотності. У першому випадку йдеться здебільшого не про образ вечора, а про сутінки – символ переходу, магічного помежів'я: «Ти ждеш – і погасли багрянці на небі, / І присмерк постав, тиходумний чаклун» [6, с.15]. Такий вечір – це «ласкава мла» [6, с.54], що дарує забуття від

скорбот. Вечір у поезії Михайла Ореста асоціюється зі старістю та відчуттям близької смерті, що завершить самотнє життя: «Набряклих хмар бреде чужий, безбарвний вечір, / Несе тягар утом і самоту смертей» [6, с.196]; «Свіжіє. Всі барви померкли. Клубочиться вечір. / Побудь біля мене: це мій наближається вечір» [6, с.204]. Однак у поетичній моделі світу Михайла Ореста ніч безпосередньо не асоціюється зі смертю – переважно її образ є алегоричним втіленням станів безвиході та розпачу теперішнього, передвісником сил зла: «Лиш часом, як промінь місяця, / Позичений в сонця, блідий, / Радощі давні світяться / В ночі великій моїй» [6, с.81]; «Як чорний корабель, у місто ніч впливає, / І чорні води йдуть, вливаються без краю / В покірні вулиці. Пливе потужне зло, / І під напором хвиль у вікнах гнеться скло» [6, с.59]. У такий спосіб циклічний добовий час (ніч) у його символічному значенні співвідноситься із часом-сучасністю, злим і ворожим до ліричного героя. „Північ“, наймістичніший час доби, інтерпретується як момент, коли темні сили мають над людською душею найбільшу владу: «Північ. Безсоння гість таємничий / Прийшов і на килим ліг: / Темна одежа, темне обличчя / І темний сміх. <...> / Боже, пожалься життя малого / Боже світлих годин!» [6, с.93].

Сезони річного циклу в поезії Михайла Ореста становлять макрорівень фабульного часу і є одним із засобів реалізації рефлексії ліричного героя. При цьому образи літа і весни, як правило, позитивно навантажені, образ осені амбівалентний, а зима здебільшого інтерпретується негативно. У міфологічному світогляді, зокрема слов'янському, річний цикл часто починається з осені. У поезії Михайла Ореста осінь – актуальний час ліричного героя, для якого минуле – період молодості, «весни», а майбутнє – «зима», що асоціюється із загибеллю. Час осені в доробку Михайла Ореста зазвичай символізує минущість усього суцього й зокрема людського життя, перехід від повнокровного існування до спогадів про нього, в її образі реалізуються опозиції сучасне – минуле і мить – вічність: «Вгорнулись далі і сади / У шати млисті. / Дитя, чого шукаєш ти / В пожовклім листі? / Квіток не знайдеш ти під ним, / Минули квіти, / Минає все, як легкий дим, – О тлінний світе!» [6, с.16]; «Щорік відходить літо, і відходи / Його щороку болем жалять нас: / Як мало ми взяли утіх і вроди, / Розкритих ним для серця повсякчас» [6, с.149]. Осінь викликає в ліричного героя тривогу, пов'язану з очікуванням чергового «воскресіння», яке може й не відбутися, страх, що його завжди породжує невідомість: «Гляжу, задуманий, в осінь. / А там, коло стіп грабів / Не меркне бронзове тління. О часе таємний мого воскресіння, / О смутку незнаних днів!» [6, с.38]. Однак нерідко образ осені має й позитивне навантаження, асоціюючись не зі згасанням, тлінням і смертю, а з природним періодом відновлюючого сну: «Осінь. Та серцю не смутно / На тихій осінній землі; / Заснули край моря могутні / З далеких країн кораблі» [6, с.39]. Інший аспект позитивної інтерпретації осінньої пори: осінь – вінець літнього буяння природи. Зазвичай у такому випадку фабульний час конкретизується вказівкою на початок вересня. Як зазначає С. Денисюк, дослідник поезії «хатян» як зразка раннього українського модернізму, інтерпретація осені як щасливої пори

відповідає давнім традиціям відліку нового року з вересня і є модерністським переосмисленням аксіології пір року, зв'язку їх із циклічністю життя людини відповідно до слов'янського пантеїзму [1, с.171]. У поезії Михайла Ореста «Ліс восени» традиційна осіння колористика – «топазів перелив і злото щире» [6, с.122] – надає образу осені функції символу мудрості, духовної зрілості, «зречення в земній окрасі» [6, с.122], величності, простоти й чистоти, якої повинна прагнути людина: «В осінній день здаля на ліс поглянь: / Подвижник, він для істини і віри / Відкинув світ» [6, с.122]. Натомість пізня осінь асоціюється поетом через свідомість ліричного героя із запізнілими та сумними одкровеннями, розумінням істини, яка через біль приходить до людини, чії кращі, «сонячні дні» минули: «Твій вождь є жовтень, ти – послушний гридь, / Для тебе він нещедрістю користен... / Спадає з охололих верховіть / Плід міднозвучних і суворих істин» («Autumnus dux meus») [6, с.150]. Жовтень – час спогадів, які залишаються єдиною втіхою того, хто втратив найдорожче: «Так Жовтень, тоскний спадкоємець Літа / В собі його луну любовно стежить... / Коли прийдешність холодом повита / Лише минулий день душі належить» [6, с.181]. У процитованих рядках узагальнюється концепція внутрішнього часу людини, у своїй троїстості схожого на річний календарний цикл: у лихі часи людина може згадувати колишні щасливі події, ніби повертаючись до «весни» або «літа» свого життя. Символічність образу жовтня увиразнює кореляцію циклічного часу природи в моделі світу Михайла Ореста на опозицію минуле – сучасне, жовтень порівнюється з передсмертним станом.

У поезії «Замкнулося серце моє непривітне...» образ осені постає як «менше зло» порівняно із зимою: «Тепер ні вітри, ні могутні метелиці / Не зірвуть з брами печать – / За брамою осінь сіяє – і стелється / На душу нова благодать» [6, с.55]. Захищаючись у такий спосіб від майбутньої зими і розпачу, який вона несе з собою, ліричний герой ховає в серці останнє, що залишилося від щасливого літа його життя. У розвитку цієї теми актуалізується внутрішній час героя, приховане в ньому минуле як символ порятунку, протиставлений суворому сучасному.

Якщо осінь у традиційному трактуванні – час вмирання, то зима – безпосередньо смерті: «В одежі білій омертвіння / Всіма путями йде зима» [6, с.18]. В Орестовій поезії зима інтерпретується як найстрашніший час річного циклу, пов'язаний із повною зупинкою всіх буттєвих процесів – «замерзанням» емоційного життя людини, з глибокою старістю та вимушеним, сумним мовчанням, що репрезентуються через відчуття безпорадності й фатальної самотності: «І жахом грудня повниться душа: / Її, беззахисну, пониже мжа, / Її, бліду, повалить бурі молот» [6, с.196]; «Замети, глибокі замети, / Снігами завіяна даль; / Снігами повиті, поете, / Мовчання твоє і печаль!» [6, с.20] тощо. У його вимірі актуалізується мотив відчуження людини (ліричного героя) від світу, увиразнюються філософсько-екзистенційні аспекти опозиції світ – людина. Проте образ зими зрідка функціонує в умовно позитивному контексті – коли, як і образ пізньої осені, пов'язується з

ретроспективою щастя, зі спогадами про втрачене «літо» життя. У поезії «Перші сніжинки повільні...» снігопад порівнюється з парастасом – недільною заупокійною службою за всіма померлими християнами, а біль, що в серці ліричного героя, – із поховальним покривалом, паполомом. Вірш написано у Відні в 1945 році, після остаточної еміграції Михайла Ореста з теренів колишнього Радянського Союзу, отже, вираз болу ліричного «я» автор пов'язав з мотивом розлуки з Батьківщиною, а парастас, який спадає йому на думку, – молебень за загиблими як на війні, так і в жорнах репресій. Образ зими в такому контексті набуває символічного значення – часу милосердного забуття, коли почуття притлумлені, страждання «заморожене», і згадки про втрачене щастя стають «безбільними»: «І тільки в тиші недільній / З неба, з покоїща їх, / Згадки спадають безбільні – / Ніжний і мрійний сніг» [6, с.107].

Сезонна символіка проектується на особистий час ліричного героя, у вимірі якого акцентовано оптимістичний погляд на світ: після омертвіння й скорботи має прийти відродження, що втілюється в образі весни. Мотив весни-оновлення більш характерний для раннього періоду творчості митця, проте він (зазвичай у ретроспективі) наявний і в пізніх збірках Михайла Ореста: «Дух відроди! / Хай дару твого животворча, божественна щерть / Скорботу поборе і смерть» [6, с.25] тощо. Риторичні звертання молитовного характеру сакралізують поетичний образ весни: «Весно, прийди! / З мурів недоли, з обіймів біди / Виведи душу в сади / Многоцвітні!» [6, с.25]. Образ весни скорельований на розвиток мотивів надій, активної дії, буттєвої динаміки на протигагу статиці вмирання: «Весна розкотила прибій, / І радість говорить: буду!» [6, с.145]. Мотив весняного квітування пов'язаний із можливістю метафізичного порятунку для ліричного героя, з відродженням його душі після зимового завмирання почуттів, звільненням від згубних пристрастей, що владарюють над світом людей: «На озері скрес лід, / Проснувся сапфір рік – / І привид зими зблід, / І в гротах, німий, зник. <...> / Однині від пут їх, / Від злоби і їх мсти, / Від кар і страждань всіх / Свобідний еси ти!» [6, с.42].

Єдність простору й часу актуалізується у виразі почуттів ліричного героя – відчуття себе поза топосом вітчизни, контрапунктним у її (весни) характеристиці є означення «чужинна»: «Друга весна чужинна / Яскріє – та від громи бур / Недавніх і біль самотинний / В душі твердіють, як мур» [6, с.101]. Навіть оновлення природи не може заспокоїти зболену душу ліричного героя, його внутрішній світ – змертвілий: «Кличе весна на царствені вхідини, / Але не озветься душа: / Чує вона – несвята, незаквітчана – / Прокляття свого рубежа» [6, с.68]. Увиразнюється й мотив гнітючої невизначеності майбутнього, що тривожить ліричного героя не менше, ніж недосяжність минулого: «Весна прокинулась і оцарилась. / Великий Боже! Невеселим серцем / Прихід її вітаю – сорок третій / В моїм житті. <...> Чи доживу я нову привітати, / Сорок четверту у моїм житті?» [6, с.79]. Квітування в природі на чужині викликає в ліричного героя підсвідомий, ірраціональний страх, що сфокусовується в словах провіщення ніколи не повернутися на Батьківщину, забуття її, втрати її образу: «Бо горе може статись: душа моя, / Бідою років бита і звітрена, / Твою красу і

чари свіжі, / Цвіте отчизни, уже не прийме» («Сон-трава») [6, с.126]. У зв'язку з таким мотивом у вірші «Сон-трава» оприявнюється опозиція внутрішнього часу людини і часу-вічності, здатного «стерти» спогади і в такий спосіб позбавити можливості порятунку. У процитованій поезії зв'язок з рідним краєм позиціонується через мікрообраз сон-трави, рослини, знайомої поетові з дитинства, яка не росте на чужині. За народними уявленнями, «сон-трава, або сон-зілля <...> має чаклунську силу, <...> відкриває таємниці тому, хто зірве цю темно-синю квітку вдосвіта, перетримає в холодній воді весь день, а потім на ніч покладе собі під подушку; уві сні квітка покаже йому правдиво все, що він хоче знати; <...> звідси символіка таємничого, одкровення майбутнього чи невідомого, частіше нещасливого (зазвичай за допомогою віщого сну); із зіллям також пов'язана символіка тривалості людського життя» [3, с.563–564]. У поезії Михайла Ореста образ сон-трави символічний, у ньому заковано одночасно і тугу за минулим, і страх дізнатися, що майбутнє буде таким, якого ліричний герой найбільше боїться. Образ весни в поезії Михайла Ореста, як і образи осені та зими, скорельований на розвиток мотиву ностальгії. Опозиція Батьківщина – чужина, розгорнута на всіх рівнях моделі світу, знаходить своє вираження і в темпоральній організації універсуму.

Образ літа в поезії Михайла Ореста символічно позитивно навантажений. На його означення як пори року вживаються «пишні», урочисті епітети та порівняння, що відтворюють стан піднесення ліричного героя: «О раю мій, вечоре літній!» [6, с.22]; «свято / Моїх липневих годин» [6, с.37]; «літо, безмежне і повне» [6, с.30]; «послався літній день, як путь спасенна» [6, с.47] тощо. Здебільшого образ літа є органічною хронотопічною деталлю у вираженні почуттів спокою, умиротворення, заспокоєння героя після випробувань: «А все благоносне літо без краю розмотує / Нам сувої свої запашні – / І всі повились золотою простотою, / Тихосайні і праведні дні» [6, с.26].

З образом літа, як і весни, пов'язаний мотив воскресіння, народження, що, очевидно, теж продиктовано пантеїстичним світоглядом автора. А символічний зміст цього образу (оновлення) відповідає суб'єктивним уподобанням Михайла Ореста, оскільки його улюбленою порою було спекотне літо. Саме таке сприйняття цього образу оприявнюється у вірші «Літо настало – і царствені чари...»: «Літо настало – і царствені чари його обступили / Душу воскреслу мою. / Слава, о літо, тобі!» [6, с.31].

Образ літа наявний і в інтимній ліриці Михайла Ореста, зокрема у віршах, у яких безпосередньо реалізується тема кохання. Прагнення ліричного героя возвеличити кохану, «поставити» її на почесне місце в «пантеоні» виражено на рівні пейзажної паралелі, як, наприклад, у поезії «Літо» (збірка «Душа і доля»): «В одінні світлім, із снопом в руках, / Як лілія, білієш ти в лугах. / Ти, ніжна, в літі розчинилась теж: / Повір – і ти, як літо, не минеш» [6, с.49]. Сакралізація образу коханої досягається за допомогою порівняння з образом «лілії в лугах», що є алюзією на образ із Євангелія від Луки, з однієї з притч Христа: «Погляньте на ті он лілеї, як вони не прядуть, ані тчуть. Але

говорю вам, що й сам Соломон у всій славі своїй не вдягався отак, як одна з них!» [Лука, 12:22 – 30] [2]. Лілія «не тче і не пряде», уповаючи на Бога. Образ лілії є символом чистоти й цноти, у традиціях неокласицизму він скорельований на різні джерела: християнський священний канон й одночасно – на історію, геральдичну символіку (лілія – герб французької королівської династії Бурбонів). Таким чином, автор не просто підносить свою кохану на п'єдестал – він дарує їй найкраще, що є у світі – вічність, порівнює з літом – найпрекраснішою, з погляду закоханого ліричного героя, порою року. Таке трактування образу коханої відповідає і концепції краси як рятівної сили у В. Соловйова: «Краса стікає на землю з небес у вигляді «покривала», накинута на хаос, на кінечне «зле життя», не здатне протистояти потоку часу» [5, с.38]. Відповідно, сила любові протиставляється людській минулості на рівні опозиції час-вічність – час людини.

У вірші «Ти – владарка у королівстві літа..» на гербі коханої ліричного героя як знак її єднання з природою – «золототисячник і скабіоза», рослини, яким з часів середньовічних ченців приписують чудотворні лікувальні властивості. Любов і літо в сприйнятті ліричного героя – універсальні ліки від печалей світу, від його жорстокості та немилосердності. Возвеличення літньої пори виразно простежується в поезії «Тестамент». Картина «вічного літа», невинного буяння природи, що застигла у квітуванні, подається паралельно до стану душі ліричного героя, який прагне спокою та щастя. Мотиви відлюдництва, пізнання премудрості книг та єднання з природою створюють у цьому вірші універсальну картину «порятунку» від людського світу, від суспільства. Назва твору «Тестамент» (від латинського *testari* – «засвідчити») означає «заповіт», зокрема духовний. У системі образів – мудрі книги, смирення, літня тиха пора – постають різні за змістом, але одного психологічного сенсу константи: у них сфокусовано силу, що спонукає до самозаглиблення та самоспоглядання, до пізнання всесвіту через пізнання себе. У цьому своєрідність авторської формули праведного щасливого життя, близької до сковородинської концепції самопізнання, за якою місце емпіричного пізнання повинне мати образно-символічне значення, і символіка має бути «сродною» внутрішньому життю людини: «В самотній келії впивай, читцю смиренний, / Науку мудрих книг – і легкокрилий геній / Тебе навідає; з ним угадаєш ти / Близькі безмежно нам, невідчутні світи. / На поклик іволги чоло, о неофіте, / Слухняно піднеси: справляє вічне літо / Свій сонячний обряд – і зелень верховіть / До вікон горнеться і невимовне снить» [6, с.44].

Отже, темпоральний вимір моделі світу в поезії Михайла Ореста багатоплановий, що притаманне для «високого» модернізму. З одного боку, час у його поезії інтерпретується як ворог людини, як мить у порівнянні з вічністю, проте поет виокреслює певні «механізми» боротьби з його невблаганністю: любов і пов'язані з нею концепти краси й жіночності, надію, спогад. З іншого боку, в особистому внутрішньому просторі його ліричний герой здатен мандрувати в часі, повертаючись у щасливе минуле або зазираючи в майбутнє, яке при цьому трактується амбівалентно – як негативно детерміноване, але

тривожно невизначене. Таким чином, актуалізуються опозиції часу-вічності й особистого швидкоплинного часу людини, а також опозиція сучасне – минуле. Фабульний час на мікрорівні представлений часом доби, а на макрорівні – порами року (звернення до міфологічного циклічного часу характерне для української модерністської поезії). Аксіологія сезонів та часу доби в поезії Михайла Ореста зумовлена традиційним символічним змістом, закоріненим у фольклор та світову літературу, відповідно до стану душі ліричного героя.

Список використаних джерел

1. Денисюк С. Між традицією і модернізмом (поети-«хатяни») / Сергій Денисюк // Молода нація / [гол. ред. О. Проценко]. – К.: Смолоскип, 1999. – С. 168–197.
2. Євангеліє від Луки [Електронний ресурс]: [пер. І. Огієнка]. – К.: Українське біблійне товариство, 2011. – Режим доступу до кн.: <http://bible-lessons.in.ua/new/book03/g112.htm>
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Кирієнко Н. М. Естетична система Михайла Ореста: генеза, творча реалізація: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01/ Наталя Миколаївна Кирієнко. – К., 2006. – 192 с.
5. Мазурина В. Философское осмысление вечной женственности В.Соловьевым / Валентина Мазурина // Творчість Володимира Соловйова в контексті культури срібного віку: міжнародна наукова конференція, присвячена 145-річчю від дня народження В. Соловйова: [матеріали] / Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І.Франка (ДДПУ), М.І. Борецький, В.С. Мовчан. – Дрогобич, 1998. – С. 36–40.
6. Орест М. Держава слова: [вірші та переклади] / Михайло Орест; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
7. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу: [передм.] / Соломія Павличко // Орест М. Держава слова: [вірші та переклади] / Михайло Орест. – К.: Основи, 1999. – С. 3–12.

Annotation

The article deals with the problem of temporal dimension in Mychailo Orest's poetry. This aspect previously was investigated by such scientists as Olena Brosalina and Natalia Kyrienko in their articles and dissertations but it wasn't enough so this problem still demands a scientific attention, especially in the context of so called "high" modernism. In this article the "types" of time in Mychailo Oresr's poetry are classified: there are the category of time-eternity which is opposite to the "short" time of a man's life, time-modernity which is hostile to human being, the inner time of each person presented is the traditional categories of present, past and future, and the mythological time. The symbolic of the images of seasons (autumn, winter, spring and summer), day, morning, night and evening are analyzed. In the article the intertextual influences on Mychailo

Orest's poetry in the aspect of its temporal structure are tried to investigate. It's discovered that the escapism, the return to mythological understanding of time and the rethinking of it are inherent both to "high" modernism and Mychailo Orest's poetry.

Key words: image of time, temporal dimension, model of a world, mythological cyclic recurrence, modernism.

УДК 821.161.2 – 3.09

В.Ф.Подлесна (м.Дніпропетровськ)

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО В ЦАРИНІ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Досліджено твори дитячої літератури у творчому спадку І.Нечуя-Левицького та вплив цих творів на подальший розвиток української дитячої літератури в цілому. Проаналізовано твори «Запорожці», «Скривджені й нескривджені», «Два брати», «Бідний думкою багатіє», «Цап та баран», «Дрібна рибка», «Вітрогон», а також переклади письменником сатиричних казок М. Салтикова-Щедріна.

Ключові слова: дитяча література, жанр, жанровизначальний підзаголовок, народна казка, літературна казка, оповідання, переклад.

Исследованы произведения детской литературы в творческом наследии И. Нечуя-Левицкого и влияние этих произведений на последующее развитие украинской детской литературы в целом. Проанализировано произведения «Запорожцы», «Обиженные и необиженные», «Два брата», «Бедный мыслью богатеет», «Козел и баран», «Мелкая рыбка», «Ветрогон», а также переводы писателем сатирических сказок М. Салтыкова-Щедрина.

Ключевые слова: детская литература, жанр, жанроопределяющее подзаглавие, народная сказка, литературная сказка, рассказ, перевод.

Літературна спадщина І.С. Нечуя-Левицького досить велика і жанрово різноманітна: романи, повісті, оповідання, нариси (художні, історичні та етнографічні), новели, гуморески, драми, літературно-критичні та мистецтвознавчі статті. Саме у творчості І. Нечуя-Левицького відбувалося становлення і розвиток різноманітних жанрів української літератури.

Не одне покоління літературознавців ретельно досліджувало спадщину І. Нечуя-Левицького, серед них І. Франко, С. Єфремов, М. Жулинський, Є. Кирилюк, М. Возняк, Н. Крутікова, Р. Міщук, А. Погрібний, Т. Гундорова, В. Власенко, І. Бабенко, О. Вертій, М. Мандрика, В. Мелешко, Н. Побірченко, І. Приходько, М. Чорнопиский та інші. Але не всі твори

класика вивчались з належною глибиною. Зокрема, більше уваги приділялося найвідомішим творам письменника, що увійшли до шкільної програми («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»). На сьогодні майже не дослідженими є твори письменника для дітей. Побіжно до них зверталися Т. Гундорова («Утопія “характерника” Нечуя (Левицького)», 1992), І. Бабенко («Поетика жанрового різновиду історичного оповідання-казки», 2002), Н. Побірченко («Громадівці про зв'язок дитини з навколишнім світом»), І. Приходько («Іван Нечуй-Левицький проти «обрусення» народів», 1997-1998).

Твори І. Нечуя-Левицького для дітей не виходили окремим виданням – здебільшого вони публікувалися в хрестоматіях дитячої літератури та в збірниках казок. Це ускладнює комплексне дослідження їх жанрової природи, значущості для подальшого розвитку жанрів української дитячої літератури. Спробу упорядкування творів для дітей І. Нечуя-Левицького було зроблено в 2007 році – видавництво «Школа» опублікувало книгу «Запорожці», але видання неповне – деякі твори залишилися поза увагою упорядників, наприклад, казки «Два брати», «Цап та баран», «Дрібна рибка», оповідання «Вітрогон» і фантазія «Бідний думкою багатіє». Це й зумовлює необхідність детального розгляду й аналізу творчої спадщини І. Нечуя-Левицького для дітей. До аналізу в цій статті залучено казки «Запорожці» (1873), «Скривджені й нескривджені» (1874), «Бідний думкою багатіє» (1875), «Два брати» (1885), «Цап та баран» (1886), «Дрібна рибка» (1886); оповідання «Вітрогон» (1891); переклади казок російського сатирика М. Салтикова-Щедріна («Повість про те, як один мужик харчував двох генералів», 1870, та «Дикий пан»).

Чи не найбільше уваги було приділено науковому прочитанню казки «Запорожці», що належить до прози письменника, у якій відображено драматичні сторінки української історії (романи «Князь Єремія Вишневецький» (1897), «Гетьман Іван Виговський» (1899), науково-популярні нариси «Перші київські князі», «Український гетьман Богдан Хмельницький і козаччина»). Уперше казка була надрукована у Львові 1873 року, потім у 1874 році в Києві в зб. «Повісті Нечуя-Левицького». «Запорожці» – це літературна казка, в якій поєдналося реальне (небезпечна робота лоцманів на страшних Дніпрових порогах; становище українців у ХІХ ст., життя козаків-запорожців) і фантастичне (зачарована Запорозька Січ, що перебуває під водами Дніпра, характерництво тощо). Головний герой твору, лоцман Карпо Летючий, нащадок славних запорожців, гарний сміливий парубок, перепливаючи Дніпрові пороги, потрапляє в чарівне місце. Серед дивовижної природи живуть козаки. Вони побудували курені, церкву, мають свого гетьмана. Автор розповідає про їхній побут, культуру, спосіб життя, висловлює жаль через те, що все це минуло, Україна поневолена. Письменник показує лицарство, гуманність, патріотизм, сміливість і відвагу козаків.

«Запорожці» розглядали в різних аспектах такі дослідники, як Т. Гундорова, І. Бабенко, В. Мелешко, І. Приходько та інші, та всі вони

прагнули до визначення жанру «Запорожців». І. Бабенко вважає цей твір І. Нечуя-Левицького історичним оповіданням-казкою, як і «Невільничку» Марка Вовчка. Дослідниця наголошує: «Особлива специфіка художнього вимислу (домислу) в “гібридній” формі історичного оповідання-казки спрямована на посилення його естетичної функції, що виявляється в динамічному моделюванні подій, гіперболізації фізичних і духовних якостей персонажів, у психологізмі тексту» [1, с.5]. І. Приходько називає «Запорожців» казкою-легендою, яка «прозвучала як величний хорал козацтву і як щемкий реквієм водночас, як нагадування тодішньому читачеві (чи й тільки тодішньому!) про “козацьких гетьманів, про славні давні діла на Україні”» [15, с.173]. Т.Гундорова розглядає «Запорожців» як казку й зараховує її до найціннішої частини творів письменника, написаних у період так званого пізнього українського романтизму, що зливався з етнографічним реалізмом. Дослідниця нагадує, що у той час «Велася запекла суперечка про тип самої літератури – національно своєрідної, етнографічної чи європеїзованої, космополітичної. Нігілізм модерної доби лякав Нечуя-Левицького. Отож, перевтілюючись у козака-характерника, Нечуй-Левицький знову і знову повертається до етнографізму, старовини, народного обрядового побуту, національних типів і характерів, розкриваючи таємничу красу старої України» [5, с.30-31]. Інші літературознавці, навпаки, наголошують на недоліках стилю І. Нечуя-Левицького. Наприклад, І. Безпечний зауважує, що І.Нечуй-Левицький «переобтяжував свої твори етнографізмом, через що його стиль набув назву етнографічно-побутового реалізму» [2, с.362]. Та, не дивлячись на такі окремі полярно протилежні судження щодо стилю письменника, дослідники визнають безперечний вагомий внесок І. Нечуя-Левицького у створення підґрунтя для розвитку української літературної казки в подальшому. Казку «Запорожці» письменник творив на інтуїтивному, підсвідомому рівні. Як зазначає Т. Гундорова, «цей твір має на собі виразний знак імпровізаційності, відзначається вільним і розкутим стилістичним рядом. Напрошується думка, що ми дотикаємося до сокровеного, інтимного джерела митця. Можна припустити, що казка саме й виявляє певне несвідоме (можливо, навіть підсвідоме) поривання до ідеалу» [5, с.30]. У цілому казку «Запорожці» науковці не аналізували комплексно, а лише в контексті якоїсь певної проблеми, зокрема її жанрово-композиційної організації.

Грунтовний аналіз твору зробила в 2011 році В. Мелешко у зв'язку з уведенням казки до шкільної програми. У праці «Казка “Запорожці” Івана Нечуя-Левицького: формально-змістові чинники» [8] авторка намагалася всебічно розглянути твір, виокремити складники змісту та форми і аргументувати жанрову приналежність до «літературної фантастичної казки» [8, с.3].

Враховуючи відомі напрацювання науковців у ракурсі проблеми жанру, ми спробуємо висловити свою думку про жанрову природу «Запорожців». Очевидно в несприятливих умовах для розвитку української

літератури, І. Нечуй-Левицький звернувся до жанру казки, задумуючи історичне чи політичне оповідання або повість про козацтво. Та в процесі написання додав у той текст фантастики, своєрідно «замаскувавши» твір під казку. Адже за циркуляром російського уряду не вільно було ні пропускати друком, ні усно вживати слова «козак», «козацький», «Запорізька Січ», «Україна», «український» (натомість – Юго-Западный край», «Южная Русь», «Малороссия», «Полуденная Русь», тому автор звернувся до жанру казки як до «рятівного». Сміливим є, рядки, наприклад, збірний образ гетьмана: «високий, як Палій, гарний, як Мазепа, сміливий, як Богдан Хмельницький» [9, с.348]. «Писати отак тоді, коли Мазепі проголошували анафему, а про Січ не велено згадувати, писати отак було архісміливо» [15, с.173], – слушно зауважує І. Приходько

У відгуку ж цензора на твір «Запорожці» 1886 року читаємо: «...вся повесть проникнута такими намеками, которые возбуждают в читателе сожаление об уничтожении казачества и запорожцев, Сечи» [9, с.385]. А ще пізніше, у кінці 90-х рр. XIX ст. цензурний комітет знову доповідав Головному управлінню в справах друку, що в казці – «українофільське забарвлення» і що твір цей «шкідливий» ще й тим, що невеликий за обсягом і може бути легко поширеним. І пропонував заборонити твір до друку. Але і в радянські часи казку «Запорожці» не популяризували, а коли й видавали – то з великими купюрами. Це підтверджують текстологічні зіставлення публікації казки у другому томі 10-томного видання творів І. Нечуя-Левицького (К., Наукова думка, 1965) та повного тексту львівського видання 1873 року, здійснені І. Приходько. Вона, зокрема, наголошує, що «Опущено ті місця, у яких ідеться про безчинства московського війська в Україні, криваві екзекуції, грабунки тощо» [15, с.175]. Повного видання твору український читач так і не має. Відомі нам видання казки (1994, 2007 «Школа», 2012 «Фоліо») повністю ідентичні до тексту згаданого 10-томника.

На наш погляд, «Запорожці» – історична патріотична казка.

Казка «Запорожці» є справжнім гімном волі, нагадуванням сучасникам автора про героїку минулих днів. Але крім славного козацького минулого, письменник цікавився й проблемами сучасного йому суспільства, зокрема проблемою соціальної нерівності. У казці «Скривджені й нескривджені» (1886) І. Нечуй-Левицький реалізує цю проблему за допомогою космологічних образів. В основу твору покладено давньоіндійський фольклор. Сам автор у маленькій примітці визначає його жанр як індуську легенду про кохання заможного хлопця, сина раджі Саїба та бідної дівчини Паміри. Казка має дві сюжетні лінії, тісно переплетені між собою. Перша – родинне життя космологічних образів (Сонця, Місяця, Зірниць, Івана Громовика), де сонце виступає в іпостасі молодой, вродливої і суворой цариці неба та дружиною місяця – старого, забудькуватого дідугана, який любить «закласти за комір» та пожартувати з молодими русалками. Зірниця – дочка сонця та місяця, дівчина на виданні, до якої залицяється Громовик. Сонце-матір і Місяць-батько не схвалюють такої доччиної поведінки й починають

всіляко впливати на неї « – Знаю, знаю! все знаю! Мені батько сказав. Не сором тобі цілуватися з парубком перед усім небом та усією землею? Потривай же! прийдеш ти додому!» [12, с.108]. Оскільки суперечки трапилися між небесними силами, то страждають люди на землі. Сонце, яке наділене життєдайною силою, розгнівалося й почало випалювати все живе на землі. Зірниця була доброю дівчиною і хвилювалася за людей, а тут ще й Громовик розгулявся й також нашкодив людям, убивши раджу Ахмата.

Ця ситуація пов'язана з другою сюжетною лінією, що відображає родинні стосунки та місце людини в суспільстві, характерною рисою якого є взаємозв'язки між різними верствами населення. Тут змальовано заможну і впливову родину раджі Ахмата Вішни, народження спадкоємця Саїба його дружиною Фатьмою. У народження дитини втрутилися небесні сили – грім та блискавка: «Вдарив страшний грім над самим палацом. Блискавка змією впала в одчинене вікно. Ахмат Вішна впав мертвий... В той час цариця породила сина. Син був неживий. Золота блискавка впала на дитину, дитина ожила і заплакала. то Громовик упав блискавкою, дав живоття синові і, перелетом, жартуючи, вбив батька» [12, с.110–111]. Відтоді хлопчика виховували мати і наставник Гарун-паша. Дитина росла кмітливою, допитливою і справедливою, тому оточення боялося того, щоб хлопчик не дізнався, як бідно живуть селяни. Якщо Громовик вдихнув життя в Саїба, то Зірниця почала своє земне життя в образі Паміри – дочки бідного селянина Чонгара та його дружини Зінаїди. Тут автор використовує найпоширеніший казковий прийом перетворення. Зірниця, перетворившись на вродливу мудру дівчину, має виконати на землі певну місію – допомогти пригніченому народові, переконати Саїба стати на бік скривджених, але він виявляється слабким перед обставинами: « – Дай права тим, [що] мруть од чуми й голоду! Стань за народ! – Не можу! – крикнув Саїб, ламаючи руки» [12, с.136]. Молодий Раджа не витримав і з розпуки помер, а Паміра, перекинувшись на зірницю, повернулася на небо, де на неї чекали батько, мати та коханий Громовик. Казка закінчується весіллям, але кінець твору не можна вважати щасливим, бо автор не стільки змальовував щасливе кохання Зірниці та Громовика, стільки показував безвихідь, безсилля молодого раджі проти суспільного лиха – соціальної нерівності. Безперечно, заслуговує на увагу майстерність автора в обробці давньоіндійського фольклору й адаптація його для сприймання українським читачем. Автор уводить у твір характерний для казкового жанру чарівний предмет – вінок з барвінку, рути і павиноного пір'я, від якого йде чарівне світло. У казці вінок має магічну функцію – перетворення дівчини Паміри на Зірницю й повернення її в небесне царство: «Дивний світ од її вінка лився зверху. Вона піднімалась вгору і все співала. Паміра все йшла на захід сонця і заблищала на небі вечірньою зорею» [12, с.136]. Звичайно, павине пір'я не має прямого відношення до українського фольклору, а от барвінок і рута, як відомо, є давніми українськими символами, де барвінок символізує дівоцтво, молодість, єднання вічного життя з небесним царством предків [4, с.428], рута – тугу та

гірке життя, а також дівоцтво [4, с.443], а павине пір'я – розквітлу молодість. Сам вінок є своєрідним символом Матері-Землі, її життєдайної сили. Таким чином, семантична навантаженість чарівного предмета характеризує Зірницю-Паміру як добру небесну силу. Якби казка не була авторською й не відображала певних настроїв автора, кінець мав би бути щасливим. У створенні образу Зірниці-Паміри автор орієнтувався на українські уявлення про Зорю: «Зоря – це гарна панна, яка живе там, де сходить Сонечко, і як тільки воно просинається, вона його вмиває, утирає гарненько, через те сонечко з кожним роком стає все краще і краще. Ця чарівна пані запалює Сонцю вогонь, а вечірня гасить його і стелить Сонечку постіль. Живе богиня Зоря посеред неба, сидить собі на золотому ослінчику, убрана в червоне намисто, у жовті чобітки, чекаючи на миленького: а то ходить собі по саду, збирає павине пір'я, кладе собі в рукав і з того пір'я робить кожен день вінок і кладе собі на голову» [4, с.203].

Відповідно до солярного культу як однієї з давніх форм релігії, образ сонця у творі постає як уособлення божественного, зокрема жіночого, начала. Згадаймо пантеон давньослов'янських богів, де, крім чоловічих божеств (Сварог, Світовид, Дажбог, Хорс, Стрибог, Велес, Ярило, Перун, Триглав, Білобог, Симаргл, Числобог), були й жіночі (Мокоша, Лада-Жива, Лель-Леля-Вода, Дана, Марена, Рожаниці). Відповідно в казці І. Нечуя-Левицького Сонце трактується як жіноче антропоморфне божество.

Таким чином, твір І. Нечуя-Левицького «Скривджені й нескривджені» є літературним експериментом, варіацією на тему індійського міфу про виникнення дощу, грому та блискавиці, зразком адаптації іноземного фольклору для сприймання українським читачем. У ньому відображено давні язичницькі вірування українців, зокрема поклоніння сонцю. На сьогодні цей твір є зразком космологічної казки поряд з творами Дніпрової Чайки («Краплі-мандрівниці», «Казка про Сонце та його сина», 1891), Василя Гнилосира («Верба», 1895), Панаса Мирного («Казка про Правду та Кривду», 1902), Михайла Жука («Правда і Неправда», 1908). Провідною в ньому є тема соціальної нерівності, на чому наголошував В. Власенко, зазначаючи, «алегорія казки «Скривджені й нескривджені» досить прозора. Письменник показує соціальну революцію – єдиний шлях до визволення народу від тиранії» [3, с.170–171].

Експериментом І. Нечуя-Левицького в царині дитячої літератури є і твір «Бідний думкою багатіє», що має жанровизначальний підзаголовок – фантазія. На думку науковців фантазія – це «творча уява, яка дає змогу розбудовувати нові, свіжі образи, проекти, наприклад «Аліса у задзеркаллі» Льюїса Керрола. Може вживатися як синонім мрії, химери, примхи. Джерелом фантазії, що живить художню діяльність, є потік образів та ідей у несвідомому, в архетипних структурах, у сновидіннях [7, с.522]. Цей твір має виразну фольклорну основу, схожу казку зустрічаємо в літературній обробці в творчості Б. Грінченка – «Дурень думкою багатіє», де відображено соціально-побутові проблеми, засуджується заздрість, лінощі та духовний

занепад суспільства. Аналогічний за ідеєю твір І. Нечуя-Левицького «Бідний думкою багатіє» має глибокий філософський зміст. Ідея збагачення передається авторами по-різному, що засвідчено вже заголовками творів. У Б. Грінченка це – *дурень*, а в І. Нечуя-Левицького – *бідний*. Герой Б. Грінченка мріє про багатство в буквальному сенсі (господарство, гроші), герой же І. Нечуя-Левицького мріє про духовне багатство й свободу своєї країни та народу, плекає одвічні українські цінності й мріє про освіченість своїх земляків: «Я впізнав смуги українських полів, я впізнав українських жінок, впізнав українську пісню під дібровою, і серце моє закидалось швидше. Я ніде не бачив пригонича, що витріщає яструбині очі на чорні руки українця. Пісня весело лилася з вольних грудей, і я почув щастя того краю...Якісь люди, гарно повбирані, щасливі й веселі, працювали в садках. А ондечки під деревом сидить гурт, обідає, а молода дівчина читає книжку, нахиливши гарне личко над листками» [10, с.32–33]. Демократичні погляди письменника теж знайшли відображення у згаданому творі – Україну та українців він бачить повноправними членами світової спільноти: «Над озером стояло гарне, хоч і невеличке місто, не китайське, не турецьке й не українське, а гарне європейське місто, – гарне, біле, чепурне, як цяцька» [10, с.33]. Враховуючи жанр та філософський зміст цього твору, важко однозначно віднести його до дитячої літератури, але яскраво виражена виховна функція – виховання патріотизму – дозволяє це зробити і визначити твір як «нарис-фантазія» для старшого шкільного віку. Сюди ж зараховуємо й твір «Дрібна рибка», який також є повчальним і виховує любов та бережне ставлення до природи.

На фольклорній основі побудовані й соціально-побутові казки І. Нечуя-Левицького, як «Цап та баран» і «Два брати». Їхні сюжети широковідомі. Так, у творі «Цап та баран» показано, як свійські тварини цап і баран, покинувши хазяйське обійстя, блукаючи лісом, наражалися на небезпеку від вовків. Знайшовши вовчу голову, цап і баран вдало нею скористалися, лякаючи вовків. Так винахідливість тварин у небезпечних життєвих ситуаціях допомогла їм залишитися живими. В основу казки «Два брати» покладено популярний сюжет про двох братів Анубісі та Баті, «...найдавніша з відомих казок, а саме єгипетська, розповідає про них (XIII ст. до н. е., папірус зберігається у Британському музеї). Сюжет укорінився на всіх континентах, підраховано, що існує понад 770 варіантів казки» [16, с.126]. Казка «Два брати» є найбільшою у творчому доробку Братів Грімм. Майже в кожному збірнику українських народних казок знаходимо різні варіанти казки про двох братів. Цікавою є інтерпретація цього сюжету в єврейському фольклорі. Звернувшись до збірника єврейських народних казок, зібраних Є. Райзе [6], знаходимо різні варіанти казок з таким сюжетом, які класифікуються як чарівні («Сказка о двух братьях», «Два брата, богатый и бедный»), казки і легенди про Іллю-пророка («Сказка о двух братьях»). Майже в усіх казках з таким сюжетом брати являть собою

протиборство добра і зла; можливо, цей сюжет має в основі біблійну легенду про Каїна та Авеля. Як правило, один брат є багатим, а інший – бідним.

«Два брати» І. Нечуя-Левицького – це соціально-побутова казка, головні герої якої два рідних брати Улас та Юрко, після сварки з батьками мандрують світом у пошуках роботи. Улас утілює найкращі людські риси – скромність, відданість, працьовитість, чесність, Юрко – повний антипод свого брата, він – ледачий підлабузник, брехливий, жадібний, жорстокий і мстивий. Велику увагу в змалюванні героїв автор приділяє портретній характеристиці: «Юрко був такий гарний, як і Улас; і на вид, і на зріст достоту такий, як і брат: такий високий, рівний та кучерявий; тільки в Уласа очі були темно-карі, ясні та привітні, як весняна ніч, а Юрко мав ясні сірі очі, розумні, але хитрі, злі й мстиві» [11, с.36]. Сюжет казки динамічний: братів чекає безліч пригод, у яких Юрко намагається якнайбільше зашкодити братові Уласу. Але кінець їхніх пригод щасливий і справедливий. Твір «Два брати» І.Нечуя-Левицького – яскравий приклад адаптації світового сюжету на українському ґрунті – автор дає братам слов'янські імена, змальовує українські пейзажі, зі значною долею іронії відтворює родинні і міжособистісні стосунки.

Крім розробки світових сюжетів в українській дитячій літературі, І. Нечуй-Левицький збагатив її ще й перекладами. Відомі переклади двох творів М. Салтикова-Щедріна – «Повість про те, як мужик харчував двох генералів» і «Дикий пан». Це був перший переклад українською мовою творів великого російського сатирика. З творами М. Салтикова-Щедріна та його думками про завдання й принципи комічного зображення І. Нечуй-Левицький познайомився ще на початку своєї творчої діяльності через журнал «Отечественные записки». Як зазначає В. Власенко, «Переклад творів Щедріна був для Нечуя-Левицького певною шкалою вивчення художніх засобів і манери сатиричної типізації, що згодом виявилось в сатирико-гумористичних образах панів, попів, посесорів, економів, які були ним змальовані» [3, с.31]. Естетика російського письменника відіграла істотну роль у формуванні літературних смаків І. Нечуя-Левицького, якому були близькі твори М. Салтикова-Щедріна ясною образною формою, простим і зрозумілим змістом, викривальним пафосом. У творах російського сатирика безжально висміювалися «беззавітні людоджери» поміщики, кріпосники та висловлювалося глибоке співчуття пригнобленому, але сповненому людської гідності селянинові.

У львівському журналі «Правда» за 1870 рік була надрукована в перекладі І. Нечуя-Левицького казка М. Салтикова-Щедріна «Повість про те, як мужик харчував двох генералів». Через рік її опублікувала «Руська читанка», а в 1880 році – газета «Діло». У передмові до першої публікації український письменник повідомляв про свій намір «познайомити галицько-волинську громаду з великоруською публіцистикою за 1869 рік». Пізніше в архіві О. Кониського літературознавці відшукали переклад твору М. Салтикова-Щедріна «Дикий пан», також зроблений І. Нечуєм-Левицьким.

Отже, попри розповсюджену думку про досить негативне ставлення І. Нечуя-Левицького до російської літератури, можемо стверджувати, що це стосувалося реакційних слов'янофілів, а демократична російська преса й прогресивні представники російської культури викликали в письменника зацікавлення. Більше того, він надавав неабиякого значення російській культурі в питанні єднання слов'янських народів. Про це читаємо в його праці «Українство на літературних позовах з Московщиною» (1891) [13].

Аналізуючи творчий доробок І. Нечуя-Левицького в царині дитячої літератури, не можемо залишити поза увагою оповідання «Вітрогон» (1891), яке вперше побачило світ в ілюстрованому часописі для дітей та молоді «Дзвіночок» (Львів, 1890–1914). Тобто, сам автор адресував свій твір дитячій аудиторії. Н. Побірченко в розвідці «Громадівці про зв'язок дитини з навколишнім світом» [14] трактує оповідання «Вітрогон» як «багатоплановий художній твір для дорослих, присвячений темі дитинства, який відображає не лише певну соціальну і психічну реальність, а й культуру дитинства в її національному забарвленні, внутрішній світ дитини, спрямованість її інтересів, формування характеру тощо» [14]. Оповідання «Вітрогон» має педагогічну й пізнавальну цінність, не випадково воно увійшло до однієї з найсучасніших хрестоматій дитячої літератури, яку упорядковувала О. Гарачковська [17].

Отже, аналіз творчий доробок І. Нечуя-Левицького в царині дитячої літератури – значний внесок у розвиток української дитячої літератури, особливо його казкотворчість, яка не надто багата, але продуктивна у створенні жанрових модифікацій літературної казки. І. Нечуй-Левицький творець першої політичної історичної казки «Запорожці», космологічної («Скривджені й нескривджені») та соціально-побутової з фольклорною основою («Два брати»). Ґрунтовне вивчення цих творів є, безперечно, перспективним для подальшого дослідження розвитку української літературної казки та її жанрових модифікацій на межі ХІХ-ХХ століть. Оповідання «Вітрогон» – одне з перших дитячих оповідань в українській літературі.

Список використаних джерел

1. Бабенко І. Поетика жанрового різновиду історичного оповідання-казки / І. Бабенко // Актуальні проблеми літературознавства. – Т. 14: 3б. наук. праць/ Наук. ред. проф. Н.І. Заверталюк. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2002. – С. 5–11.
2. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – К.: Смолоскип, 2009. – 388 с.
3. Власенко В. Художня майстерність І.С. Нечуя-Левицького / Василь Власенко. – К.: Радянська школа, 1969. – 184 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.

5. Гундорова Т. Утопія «характерника» Нечуя (Левицького) / Тамара Гундорова // Київська старовина. – 1992. – № 4. – С. 30–31.
6. Еврейские народные сказки, предания, былички, рассказы, анекдоты, собранные Е.С. Райзе / Составление и предисловие В. Дымшица. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 568 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
8. Мелешко В. Казка «Запорожці» Івана Нечуя-Левицького: формально-змістові чинники / Віра Мелешко // Філологічні науки. Зб. наук. праць. – Полтава, 2011. – № 1 (7). – С. 3–10.
9. Нечуй-Левицький І. Запорожці / Іван Нечуй-Левицький // Збір. тв.: У 10-ти т.– К.: Наукова думка, 1965. – Т. 2. – С. 338–358.
10. Нечуй-Левицький І. Бідний думкою багатіє / Іван Нечуй-Левицький // Збір. тв.: У 10-ти т.– К.: Наукова думка, 1965. – Т. 3. – С. 27–33.
11. Нечуй-Левицький І. Два брати / Іван Нечуй-Левицький // Збір. тв.: У 10-ти т.– К.: Наукова думка, 1966. – Т. 5. – С. 28–45.
12. Нечуй-Левицький І. Скривджені й нескривджені / Іван Нечуй-Левицький // Збір. тв.: У 10-ти т.– К.: Наукова думка, 1966. – Т. 6. – С. 101–139.
13. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною / Іван Нечуй-Левицький. – Львів: Каменяр, 2005. – 212 с.
14. Побірченко Н. Громадівці про зв'язок дитини з навколишнім світом/ Наталія Побірченко. – Доступна з [library. udpu. org. ua library_files / psuh_ pedagog_ probl_silsk_scholu/5/visnuk_31.pdf](http://library.udpu.org.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_scholu/5/visnuk_31.pdf).
15. Приходько І. Іван Нечуй-Левицький проти «обрусення» народів / Інна Приходько // Березіль. – 1998. – № 5–6. – С.170–187.
16. Сказочная энциклопедия / Составитель Н.В. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 608 с.
17. Українська література для дітей: хрестоматія / упорядкування О.Гарачковської. – К.: Академія, 2011. – 800 с.

Annotation

The article researches genres of children's literature in the artistic legacy of Ivan Nechuy-Levytsky which include: a fairy-tale, a short story, a fantasy sketch as well as genre modifications: a political historical fairy-tale ("Zaporozhtsi"), cosmologic ("Skrywdzheni i neskrywdzeni") and social with brightly expressed folkloric background ("Dva braty"). The impact of these compositions on the further development of Ukrainian children's literature in general is defined. The article analyzes author's fairy-tales "Zaporozhtsi", "Skrywdzheni i neskrywdzeni" (Legenda indyiska), "Dribna rybka", fairy-tales with brightly expressed folkloric background "Dva braty", "Tsap ta baran", a fantasy sketch "Bidnyi dumkoju bagatije", a short story "Vitrogon". Research of Ivan Nechuy-Levytsky's work in children's literature by Ukrainian literary scholars and teachers (V.Vlasenko, T.Hundorova, V.Meleshko, N. Pobirchenko, I.Pryhodko, I.Babenko and others) is

observed. The article also observes the influence of Russian progressive literature on Ivan Nechuy-Levytsky's work which was reflected on his translations of satirical fairy-tales of Russian writer Mikhail Saltykov-Shchedrin "Povist pro te jak muzhyk harchuvav dvoch generaliv" and "Dyki pan"

Key words: Ukrainian children's literature, genre, folklore, folkloric background, folktale, literary tale, short story, fantasy sketch, translation, genre-defining subtitle, social fairy-tale, literary experiment.

УДК 821.161.2«19»

І.В. Смаглій (м. Дніпропетровськ)

ЕЛЕГІЯ У ТВОРЧОСТІ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО: ПОЕТИКА ОБРАЗІВ І МОТИВІВ

У статті проаналізовано поетикальні особливості елегії Світлани Йовенко. Виділено як стрижневі образні концепти: осінь, розставання, смерть, що засвідчують перегук поетеси з особливостями класичного жанру елегії. Серед типів елегій С. Йовенко виокремлено елегії на інтимну тематику, елегії, в яких домінує пейзаж та елегії, написані на смерть. Відзначено функцію концептів рух – нерухомість, що на сюжетному рівні розгортаються як присутність і відсутність динаміки у світовідчутті ліричного суб'єкта. В елегіях С. Йовенко, в епіцентрі сюжету яких образ природи, просторові реалії осені корелюють зі станом героїні. В елегіях на смерть гармонійно поєднано мотиви життя і смерті з акцентацією їхньої співвіднесеності.

Ключові слова: елегія, образ, мотив, тип, автор, пейзаж, опозиція.

В статье проанализировано поэтические особенности элегии Светланы Йовенко. Выделено как стержневые образные концепты: осень, расставание, смерть, которые свидетельствуют о перекличке поэтессы с особенностями классического жанра элегии. Среди типов элегии С. Йовенко выделено элегии на интимную тематику, элегии, в которых доминирует пейзаж и элегии, написанные на смерть. Отмечено функцию концептов движение – неподвижность, что на сюжетном уровне раскрываются как присутствие и отсутствие динамики в мироощущении лирического субъекта. В элегиях С. Йовенко, в эпицентре сюжета которых образ природы, пространственные реалии осени коррелируют с состоянием героини. В элегиях на смерть гармонично соединено мотивы жизни и смерти с акцентацией их соотнесенности.

Ключевые слова: элегия, образ, мотив, тип, автор, пейзаж, оппозиция.

Поетичному стилю Світлани Йовенко притаманна репрезентація рефлексій, роздумів і медитативних станів, що є засобами вираження авторської свідомості. Це властиве передусім її елегії, що становить вагому частину творчого доробку поетеси. Проте розвиток цього жанру в її поезії залишається поза увагою літературознавців. Це і визначило мету системно-аналітичного вивчення елегій у творчості С. Йовенко.

Г. Москвічева, означуючи елегію на етапі становлення наприкінці XIX сторіччя, зауважує: «предметом елегії стала сфера внутрішніх, інтимних переживань приватної людини. Оскільки елегія, подібно до оди, була жанром ліричним, зміст її і в класицизмі зводився до розкриття стану суб'єкта» [6, с.36]. Ця ознака елегії є домінуючою до сьогодні, усі інші теми (кохання, життя, смерть, пейзаж) доповнюють її, відкриваючи нові можливості для жанру. Адже, як наголошував К. Григор'ян у роботі «Пушкінська елегія», жанри, «навіть у межах творчості одного автора, не можуть залишатися нерухомими. Еволюція його поетичного світогляду, розвиток його художньої свідомості, історична необхідність, новий зміст, нові теми і мотиви, викликані до життя потребами часу, породжують нові форми, нові літературні жанри чи різновиди всередині системи існуючих жанрів» [7, с.13]. Це притаманне і творчості С. Йовенко, яка своєрідно оновлює жанрову природу елегії як тематично, так і формально, наприклад, в поезіях, написаних на смерть.

Елегії С. Йовенко, як правило, відповідають формі цього жанру, тобто їм притаманні традиційні риси, що відзначаються і в «Теоретичній поетиці»: середній розмір, медитативний, філософський чи емоційний зміст, акцент на вічних питаннях, образах часу, смерті, інобуття, розставання [7, с.425-422]. Такі риси характерні для елегій, які в українській літературі створювали і модифікували А. Метлинський, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, Б.-І. Антонич, А. Малишко, І. Драч, М. Вінграновський, М. Бажан, Ліна Костенко та ін. Оскільки в коло поетичних уподобань С. Йовенко входили також російські поети О. Блок, М. Цветаєва, то на її елегіях відчутний вплив російської традиції. Враховуючи, що елегійність, медитативність є загальними рисами творчості української поетеси, як елегії будемо розглядати її поезії, визначені нею в такій якості, і твори-епітафії, що представляють яскраві зразки елегій на смерть. Ідучи за традицією античної елегії, С. Йовенко зазначає жанр «елегія» в заголовках віршів, доповнюючи його характеристикою-концептом: «Бужкова елегія в Спліті», «Прощальна елегія» (у збірці «Любов і Смерть» вона має назву «Елегія спадання снігу»), «Скляна елегія», «Елегія мовчання» тощо.

У системі часових координат художнього світу в елегіях С. Йовенко особливого навантаження набуває концепт миті. Мить, з одного боку, є межею між двома емоційними станами героїні, у межах якої репрезентовано передчуття героїні: «Іще нічого, ще мовчить / далекий сполох. / Та серця човен вже за мить / розтятий болем, / як блискавкою» [3, с.87]. З іншого боку,

трансформована свідомість героїні розгортає її межі, виокреслюючи таким чином суб'єктивний час (тобто суб'єктивне сприйняття часу) в рамках об'єктивного часу. Наприклад, у поезії «Сон літньої ночі» суб'єктивний час існує у сні героїні. Назва елегії алюзійно відсилає до п'єси В. Шекспіра «Сон у літню ніч». У творі англійського драматурга сон інтерпретується як подарунок надприродних істот, він чарівний. У поезії С. Йовенко у сні героїні також наявні образи й мотиви казки: політ білого коня як уособлення зими, бажання героїні упіймати його. У межах суб'єктивного часу ліричного «я» сон є миттю, за яку «я» переживає інше життя: «Поки сон – там триває мить: / проти сонця летить кінь білий» [3, с.94].

Відповідно до специфіки відчуття героїнею хронотопу в елегіях С. Йовенко змінюється і подієвий план. У традиціях саме елегії зовнішній план поступається вираженню напруги внутрішнього світу суб'єкта, семантика нерухомості переосмислюється й набуває відтінку страждання. Так, в «Елегії мовчання» образи «вікно і нерухомість» метафорично відтворюють настрій ліричного «я» [5, с.191]. Внутрішній і зовнішній плани зображення суб'єкта поезії характеризуються бездіяльністю, нерухомістю, що визначає його переживання дійсності. Нерухомість, застигання у часі і просторі скорельовані на бажання перепочинку втомленої подіями і стосунками ліричної героїні. У такому контексті актуалізується концепт мовчання як заперечення дії, як свідчення статичності подієво-часових координат, вагомості пауз, що збагачують зміст елегій. В елегії «Осінь» мотив мовчання пов'язано із природною характеристикою осені, з мотивом уповільнення життя: «Слово тихо замислилось. / Стишилися розмови. / І мовчання стало значущим, / як три крапки, / От і все» [4, с.351]. Аналогічне спостерігаємо в поезії І. Жиленко, де мотив мовчання постає домінантою старості: «Любить старість мовчать і слухать. От принишкла – і жде» [2, с.38]. У віршах обох поеток образ мовчання підкреслює хронологічний вимір, а не психологічний чи філософський. У С. Йовенко він розгортається у ракурсі танатологічної проблематики, алюзивно поєднуючи мотиви нерухомості й смерті, тоді як у поезії І. Жиленко образ мовчання символізує паузу перед наступною дією, тобто рух життя. У поезіях спостерігаємо різне емоційне навантаження: депресивне і життєстверджуюче відповідно. Таким чином у віршах С. Йовенко й І. Жиленко наявні протилежні смислові полюси образу мовчання, але з однаковою функцією – репрезентацією часового виміру.

Поряд із домінуючими мотивами нерухомості в зображенні стану ліричного суб'єкта в елегіях С. Йовенко репрезентовано мотив руху. Рух як сфера подієвості через зміну ракурсу від точки зору ліричної героїні до точки зору об'єкта – одна із характерних ознак елегії С. Йовенко. У «Маленькій елегії дороги під дощем» рух героїні машиною відтворено у співвіднесенні її погляду з персоніфікованим образом верб, які «заломивши руки, / біжать назустріч» [4, с.365]. Подібна інтерпретація руху передає світовідчуття героїні: вона застигла в часі, а світ навколо неї перебуває в русі.

Хоч є й інший варіант зображення руху – через епічний розвиток дій («Я йшла не оглядаючись цей раз» («Немов ласкаве сонце вечорове»), «Оторопів, хоч був в бувальцях, бармен» («Бузкова елегія в Спліті»), «серб смаглявий в поруху несмілім / заспівав «Землянку» («Небо нахилилось віттю миру...»)), «а я піду – постою за тополлю» («Елегія тополі»), «Назустріч вислав лебедів Потсдам» («Елегія у Потсдамі»)). Такий характер відтворення дій в елегіях поглиблює емоційно-рефлексивний план ліричного суб'єкта через антитезу.

Подекуди елегії С. Йовенко набувають рис сповіді метафізично трансформованого об'єкта: «Елегія ночі», «Елегія летючої зірки», «Елегія осінньої стежки». В «Елегії ночі» таким об'єктом є образ ночі, що контекстуально поєднується з образом душі героїні. Епіграфом до цієї елегії є рядки з поезії циклу «Час душі» М. Цветаєвої, де в активній позиції співвіднесеність душа – ніч. Поєднання душі героїні і ночі як стихії несвідомого в поезії С. Йовенко, як і М. Цветаєвої, виявляє нову грань світовідчуття ліричної героїні, єдність її душі із землею, дощем, снігом, зорями і місяцем. Душа і ніч у творчому вимірі в поезії С. Йовенко поєднані: «не розрізнити, / не роз'єднати / мене й ніч» [3, с.83]. Переживання героїні С. Йовенко пов'язані з самопізнанням і гармонією із середовищем, у той час як героїня згаданої поезії М. Цветаєвої – бунтарка, яка намагається руйнувати старий і творити новий світ. Поєднує героїнь поетес безмежне почуття свободи, яке розширює кордони їх існування. Їхня онтологічна площина існує поза людськими стосунками і побутовими реаліями, вона є макрокосмом з глобальними об'єктами, до яких дорівнюються і душі героїнь. Образ душі в поезіях С. Йовенко і М. Цветаєвої набуває значення стихії, вона така ж вічна і самотня, як Земля і зірка Вега. Важливого концептуального змісту набуває у вірші української поетеси образ вогню, який «танцює Музику». Образ стихії вогню асоціативно пов'язано із хатнім затишком через побутові деталі – свічку, багаття в печі. Коливання полум'я в людській оселі викликає в уяві образи танцюриста чи диригента, а поєднання візуального образу зі слуховим («музика») довершує відчуття людської присутності.

Ідейно-емоційний сенс елегій С. Йовенко відповідно до жанрової природи часто має інтимне забарвлення, зокрема це стосується теми кохання, що є провідною в елегії від античних часів і до ХХІ століття. Її «Елегія летючої зірки» побудована як монолог-звернення героїні до коханого, але в центральній позиції монолога – переживання героїні, її рефлексії. Характеристика того, до кого вона звертається відсутня. Головними в їх вираженні є темпоритм вислову думки, вибудований на асонансах й алітераціях: «цвіт і світло в сад», «вірші вишні», «попіл сліз». Стрижневими образами цієї поезії є образи вишні, вишневого цвіту, саду, що створюють весняну атмосферу. Проте ноти суму, песимізму, характерні для багатьох поезій С. Йовенко про кохання, простежуються тут у кожній строфі, досягаючи кульмінації в останній: «Хочеш, буду ніжною, як вишня? / Та завважиш попіл сліз в очах – / не гнівись на полум'я, – так вийшло: / зірці,

що летить, – / згоріти шлях» [3, с.86]. Фінал елегії відповідає загальній композиційній тенденції елегій: традиційне замикання на темі смерті чи згадці про неї.

В елегіях С. Йовенко відзначені просторові реалії осені, які переважно є засобом відтінення стану героїні. Картина осінньої природи в елегіях поетеси – естетично довершене уособлення спокійної краси, що дозволяє милуватись собою, не відриваючи героїню від власних думок. У зоровому зображенні функційно навантажено систему епітетів: «У холодному лузі, / де пожухла трава, / де сріблиться роса, / й ні душі вже довкола, / в туманці вечоровім...» («Елегія осіннього простору») [5, с.594]. Здебільшого цілісна художня картина природи постає у вимірах монологу, монологу-звертання ліричного «я» із максимальним використанням форм теперішнього часу, що викликає в реципієнта ілюзію присутності у світі поезії. У вірші «Міст через осінь» естетично навантажений пейзаж постає крізь призму сприйняття героїні: «Тьмяніє листопадова пора. / Тумани розповзаються від балок. / Загусле срібло чорного Дніпра. / Зіщулене тепло рибалок» [3, с.106]. Еліптичні фігури в останній строфі («на денці серця – холодок», «та усмішка – упертості рибалок») підкреслюють індивідуальність авторського стилю поряд із лаконічністю, обірваністю речень.

У центральній позиції «Елегії тополі» пейзажні деталі осені також пропущені крізь призму сприйняття героїні. Але на відміну від попередньої елегії, де репрезанти природи й почуття героїні відтворено паралельно, в «Елегії тополі» вони тісно взаємодіють, оповідь органічно переходить у медитацію і навпаки:

Над озером в мовчанні золотім,
коли не згусла тінь ще вечорова,
я сині вод довірю власну тінь
й занурю весла у тремтінь діброви.

<...>

вільготна Кончі золота яса,
небес щасливих сонцеока просинь,
і ця м'яка, що я в ній гостя, осінь,
і ці – в душі – ласкаві небеса [5, с.350].

Звукопис, створений алітераціями, асонансами, римуванням в елегії («в мовчанні золотім», «сонця ніжний промінь», «ласкаві небеса», «Рвонеться зірка», «сонцеока просинь», «Повітря п'ю», «закумкають кумасі») вибудовує в ній виражений ритм, що передає стан героїні на відпочинку. Тропи виражають її відчуття спокою, гармонії з природою. Зачин поезії («Над озером в мовчанні золотім») скорельовує концепцію споглядання, що споріднює візії героїні С. Йовенко із філософією дзен-будизму.

У наведених елегіях С. Йовенко в суб'єктно-об'єктних координатах функцію об'єкта здебільшого виконує природа, побутові деталі чи нечітко визначений адресат. В елегіях поетеси на смерть об'єктом є людина,

здебільшого біографічна особа. До твору цього жанру в новій українській літературі вперше звернувся Т. Шевченко («На вічну пам'ять Котляревському»), як зауважує дослідниця української елегії О. Ткаченко. Поезії на смерть є у творчому доробку М. Старицького, І. Франка, О. Маковея, М. Вінграновського, В. Симоненка. У царині цього різновиду елегії такі вірші С. Йовенко, як «Пам'яті Леоніда Коваленка», «Пам'яті Григорія Кіпніса», «На смерть і безсмертя Леоніда Вишеславського», «Пам'яті загиблих з борту «Адмірала Нахімова», «Пам'яті Олександрі Псьол», «Останнє «прости», «Ошляхетнення Києва», «Добре тобі, Аню!». За формально-змістовими чинниками вони належать до елегій, зокрема за тими її ознаками, які відзначено О. Ткаченко, яка скористалася тлумаченням з Оксфордського словника літературних термінів: «вишуканий за формою ліричний твір, який виражає скорботу з приводу смерті друга або громадського діяча» [8, с.66]. Досліджуючи елегії Т. Шевченка цієї тематичної групи, вона виокремлює такі ознаки: «мотиви втрати, почуття жалю і болю, подекуди притлумлені часом, а також уславлення небіжчика» [8, с.28]. Подібні мотиви розгорнуто і в названих вище поезіях Світлани Йовенко. Ліричне переживання через втрату близьких і друзів подається в них крізь призму сприйняття наратора. Глибина інтимізованих почуттів підкреслюється деталями, що мають значення для нього та людини, яку згадує. Це можуть бути ознаки просторового виміру – затишний двір із квітами й лавками («Ошляхетнення Києва»), побутові деталі – вирощений лимон, чай, спільна праця «на могилках» («Добре тобі, Аню!)). Такі деталі оновлюють жанр елегій на тематично-образному рівні.

Згадки постатей, означених іменами і безіменних, у свідомості ліричного героя виокреслюють суб'єктивну поетичну картину. Хронологічний план таких елегій активно модифікується в пам'яті героїні: від ретроспективних візій до досягнення теперішнього часу. У світосприйнятті наратора гармонійно поєднано мотиви життя і смерті, спрямовані на пошук концепції колообігу життя. Скорботі за померлим протистоїть життя, що у свідомості героїні означене образами «сміх дітей», «життя нове», метелик, літо, зірки. Розуміння життя ліричним «я» розширюється від мікрокосму однієї людини до макрокосму Вічності, «де мить – імення, / Вічність – то тривання, / а ми транзитом / до своїх зірок. / До зустрічі в космічному безгомінні. / ТАМ смерть – нечинна, / а політ – закон» («На смерть і безсмертя Леоніда Вишеславського») [5, с.508].

Об'єктами елегій на смерть є не лише люди з життя С. Йовенко, але й історичні особи. Зворушливі рядки з листа Тараса Шевченка до поетки Глафіри Псьол взято за епіграф до поезії «Пам'яті Олександрі Псьол». Її назва, філософський зміст, мінімум епічності, вираз рефлексії героїні – жанрові ознаки елегії. В елегії-пам'яті відсутні натяки на смерть, відсутні вказівки на неї в тексті вірша, окрім назви, де поезія присвячується конкретній людині. С. Йовенко наділяє рисами Олександри Псьол ліричну героїню. Відомо, що сестри Псьол познайомилися з Т. Шевченком у князя

М. Рєпніна. Спільні творчі інтереси стали підґрунтям дружби і спілкування сестер і поета, хоч, як свідчать біографічні дані, Т. Шевченко надавав перевагу вродливій Глафірі, а із сором'язливою Олександрєю майже не спілкувався. Не реалізоване кохання до поета, переживання «панночки» означаються метафорично: «Так горе – в море, / так думки – на дно / душі дівочої, де три сльози дівочі / не пригасить ні смертю, ані сном. / Тремтячих пальців бачення пророче...» [5, с.44]. Цінності Тараса стають її цінностями, і героїня-поетка від інтимних мотивів переходить до патріотичних, молячись за «Україну в'ярмлену». Це надає нового забарвлення елегії: під верхнім смисловим шаром любовних переживань прихований другий – питання цінностей української інтелігенції, постійної боротьби за гідне життя для України, які єднають дев'ятнадцяте століття і двадцять перше.

Сюжетно-структурні межі елегії на смерть збагачуються у «Скляній елегії» Світлани Йовенко. У цій поезії мотив смерті розгорнуто не через чітко виражену форму спогаду про конкретну людину, а у формі монологу-плачу за дитиною. Поетеса використовує прийоми натяків і метафори для розкриття теми елегії: «За всі літа печалі / ти пожалій мене. / Ми світлом – не відчаєм / дитину пом'янем» [5, с.248]. Переосмислюючи мотив відомої казки про сплячу царівну в кришталевій (скляній) труні, авторка змальовує світ, трагічний у своїй казковості. Епітет «скляний» в елегії пов'язується із мотивами суму і смерті.

Творчі пошуки Світланою Йовенко способів відтворення стану почуттів ліричного «я» активізували її увагу до жанру елегії. Трансформуючи світовий досвід розвитку елегії, поетеса вносить власні акценти образно-стильового плану. Стрижневими концептами у творах цього жанру постають мотиви осені, розставання і смерті. Характерними для її елегій є автобіографічні деталі. Присвячення поезій близьким для неї надає її елегіям на смерть інтимного навантаження. Еліптичність, виділення останніх рядків, багатошарова метафоричність надають елегіям С. Йовенко новизни порівняно з цим жанром, що традиційно побутує в українській літературі.

Список використаних джерел

1. Григорьян К. Пушкинская элегия / Камсар Григорьян. – Л.: Наука, 1990. – 255 с.
2. Жиленко І. Пори року: Вірші та поеми / Ірина Жиленко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 135 с.
3. Йовенко С. Бузок у січні: поезії / Світлана Йовенко. – К.: Радянський письменник, 1977. – 159 с.
4. Йовенко С. Безсмертя ластівки: поезії / Світлана Йовенко. – К.: Дніпро, 1989. – 487 с.
5. Йовенко С. Любов і Смерть: лірика / Світлана Йовенко. – К.: Ярославів Вал, 2010. – 720 с.
6. Москвичева Г. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII – первых десятилетий XIX века / Глафира Москвичева //

Вопросы сюжета и композиции. – Горький: Изд-во ГГУ им. Н. И. Лобачевского, 1985. – С. 33–50.

7. Теоретическая поэтика: понятия и определения / автор-составитель Н. Тамарченко. – РГГУ, 2000. – С. 240–622.

8. Ткаченко О. Елегія на смерть: еволюція жанрового різновиду / Олена Ткаченко // Слово і Час. – 2003. – №7. – С. 21–29.

Annotation

In the article was analyzed the poetic features of S. Yovenko's elegy. Was allocated as axial imaginative concepts: autumn, separation, death, which indicate about poetess call up with features of classic genre of elegy. Among the types of S. Yovenko's elegy was allocated the elegies on intimate topics, elegies, in which dominates the landscape and written on the death elegies. Was noted the function of concepts movement – immobility, that reveal how presence and absence at the level of the plot. In the tradition of the elegy the image of external plan was modified to express the inner world of the subject. The concept of silence as a denial of action is implemented in this context.

In S. Yovenko's elegies, with images of nature at the epicenter the plot, the spatial realities of autumn correlates with condition of the heroine. In S. Yovenko's poetry image of autumn nature is aesthetically perfect, is the personification of quiet beauty. But the beauty of nature does not separate the heroine of your own thoughts. In elegies to death was connected motives of life and death with accentuation of their relatedness harmoniously.

S. Yovenko also refers to the autobiographical details, dedicates poetries to the close and important persons. It gives her elegies to death intimate, special sense. The objects of elegies to death is not only people from S. Yovenko's life, but also historical figures. She uses the following composition components: ellipticity, selection the last lines, metaphors. The poetess creates its own view of elegy, renews its genre nature both thematically and formally.

Key words: elegy, image, motif, type, author, landscape, opposition.

УДК 821.161.2-3,,1970/1989”

А.В. Тараненко (м. Дніпропетровськ)

ХАРАКТЕР ВИРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ДИТИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ В ПРОЗІ 70-80-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ

У статті зроблено спробу наукового осмислення особливостей художнього розкриття внутрішнього світу особистості – героя-дитини – в українській прозі 70–80-х років ХХ століття про події Великої Вітчизняної війни. На матеріалі творів письменників визначених двох десятиріч («Біль і

гнів» Є. Гуцала, «Діти» А. Дімарова, «Роман і Яринка» Б. Харчука та ін.), у яких відчувається вплив традицій прози В. Стефаника, М. Коцюбинського та ін., розглянуто специфіку художнього моделювання воєнного / повоєнного дитинства, що нерідко «випробовується» дорослими проблемами.

Ключові слова: українська проза, дитяча психологія, внутрішній світ, особистість, війна, голод.

В статтє сделана попытка научного осмысления особенностей художественного раскрытия внутреннего мира личности – героя-ребенка – в украинской прозе 70 – 80-х годов XX века о событиях Великой Отечественной войны. На материале произведений писателей определенных двух десятилетий («Боль и гнев» Е. Гуцала, «Дети» А. Димарова, «Роман и Яринка» Б. Харчука и др.), в которых чувствуется влияние традиций прозы В. Стефаника, Н. Коцюбинского и др., рассмотрена специфика художественного моделирования военного / послевоенного детства, что часто «испытывается» взрослыми проблемами.

Ключевые слова: украинская проза, детская психология, внутренний мир, личность, война, голод.

Звернення українських письменників 70–80-х років ХХ сторіччя до образу дитини визначене насамперед прагненням відтворити крізь призму погляду маленького героя картини тогочасної епохи, увиразнити правду життя, осягнути дитячим розумом і серцем, морально-етичні вектори, внутрішню силу, мудрість персонажа-дитини, який бачить навколишнє по-іншому, щиро реагує на непрості життєві ситуації.

Художня література зазначеного вище двадцятиліття, в епіцентрі якої складний дитячий світ, має досить широку тематичну палітру, її основні тематичні напрями зумовлені переважно кількома чинниками. З одного боку, письменники зверталися до проблеми пізнання дитиною світу й свого місця в ньому, що, безперечно, актуально для вираження дитячого самоусвідомлення, а з іншого, порушували питання соціалізації маленької особистості, виховання її в колективно-соціалістичному та патріотичному дусі або писали про війну й повоєнні страждання, що залишили в її душі негасимий біль на все життя, непрохідну вирву в пам'яті, у серці, «спопеливши» найпрекрасніше – дитинство.

Наймасштабнішими у прозі названого двадцятиліття є твори про війну, героїзм, подвиг і жертвність в ім'я «світлого» майбутнього, або, як виокремила провідні тематичні напрями прози для дітей і про дітей 60–80-х років минулого століття Н. Резніченко, – «сучасність і Друга світова війна, людина праці й людина на війні» [8, с.15]. Художнє звернення до трагічних воєнних подій, до долі особистості (зазвичай дорослої) простежуємо в різножанрових творах О. Гончара, О. Довженка, А. Дімарова, П. Загребельного, В. Земляка, Ю. Мушкетика, Л. Первомайського, М. Стельмаха, Г. Тютюнника, Ю. Яновського та ін. Письменники прагнули

правдиво відтворити війну «в усій багатолітності, в трагічних подробицях і деталях з точок зору різного до них наближення – від «окопної» прози, партизанських хронік, епічних полотен, пригодницьких книжок, спогадів самовидців» [10, с.9]. Твори такого спрямування – «відповідь на виклики часу» (Л. Тарнашинська) й розраховані на різні вікові категорії індивіда, «який уже не здатний був «перетравлювати» знекровлені й нежиттєздатні соцреалістичні твори» [11, с.200].

Тема війни у творах багатьох митців зазначеного періоду реалізувалася нерідко як відгомін пам'яті: «кореляція пам'яті про війну через оприсутнення травми воєнного дитинства» [5, с.365], власного психологічного, спектрально-емоційного життєвого виміру, сповненого нелюдських випробувань. Саме в художньо-реалістичних координатах у прозі багатьох представників визначеного двадцятиріччя тема війни постає як оприявлення певного ступеня внутрішнього неспокою, особистого болю. Свідченням цього є, наприклад, оповідання колись хрестоматійного В. Кави «На те літо, після війни...» (з однойменної збірки повістей та оповідань 1979 року), у якому психологічно відтворено переживання дитиною бомбардувань, жаху війни в умовах постійної небезпеки і в той же час відчуття необхідності жити майбутнім: потрібно сіяти жито, щоб було що їсти після війни.

Осмислення письменниками нелегкого періоду життя, зображення воістину героїчних буднів маленької особистості відзначається невідомим драматизмом і співпереживанням автора, що художньо репрезентоване не лише у згаданому вище творі, а й у повістях «Маркіян» (1973), «Будь обережна, Марійко!» (1976), «Сипле цвіт черемха» (1984) В. Кави (хоч остання й видається «написаною на замовлення», оскільки простежується неодноразове возвеличення Комуністичної партії, оскільки на той час це тоді було «обов'язковим» тематичним спектром). Сюди ж можна додати й такі твори, як «Теплий попіл» (1970), «Крижі» (1979), «Млиновеччина» (1983), «Роман і Яринка» (1984) та ін. Б. Харчука; «Біль і гнів» (1973) Є. Гуцала; «Климко» (1976) Гр. Тютюнника; «Мовчун» (1971), «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» (1979) В. Близнеця; «Ніч без милосердя» (1973) В. Земляка; «Діти» (1976) А. Дімарова; «Осінні хурделиці» (1982) В. Мальця; «Вода з дідової криниці» (збірка «Вогонь папороті», 1988) Д. Головка; оповідання «Балада осіннього лісу» (1983), повість «Чекання» (1974) І. Кирія; збірки «Партизанські таємниці» (1979), «Подарунок командира» (1987), оповідання «Симфонія подвигу» К. Гриба зі збірки «Над білими снігами» (1984), що містить тематично суголосні твори низки прозаїків другої половини ХХ століття, оповідання «Жарини на снігу» (1985) з однойменної книги В. Чухліба та ін. У вищеназваних творах виразно простежуються й традиції класичної української літератури, де маленький герой виявляє істинність свого внутрішнього «Я», може поступитися всім, а нерідко й самим життям заради торжества правди і справедливості (оповідання «Дівчинка у вінку», «Наталка» та інші твори Ю. Яновського; «Пацан» І. Багряного; «Пилипко», «Червона хустина» А. Головка; «Юрко»

О. Копиленка та ін.). На думку науковців, така масштабна прозохвиля у 70–80-х роках минулого століття «обумовлювалася прагненням дезавувати усталені мілітарні моделі, розбудувати образ війни не стільки в системі зовнішніх конфліктів «советські воїни – гітлерівці», скільки змістити їх у площину морально-етичних, психологічних показників. І через війну оприяти проблему насильства держави над особою, колективу над індивідом як наскрізну для стосунків у тоталітарній державі» [5, с.324]. Це дійсно так. Адже певною мірою векторність письменницької акцентуації в цей період спрямована на «рядового солдата, трудівника тилу» [5, с.324], яким нерідко постає жінка, юнак, дівчина або ж неповнолітня дитина.

Тональність авторського непростого дитинства, що «актуалізує пережитий психо-емоційний досвід» [5, с.324], неважко віднайти в текстах окресленого двадцятиріччя. Пояснити це, вірогідно, можна тим (скористаємося тут думкою Я. Розумного), що «всі вони (маємо на увазі письменників другої половини ХХ ст., які зверталися до теми війни – А.Т.) почали писати приблизно десять-п'ятнадцять років після закінчення війни, що, згідно з висновками сучасної психології, є часом, коли в учасника або свідка будь-якого насилля чи психічного потрясіння, оживає післятравматична “опізнана тривога”...» [9, с.36]. Наприклад, Гуцалова правда в повісті «Біль і гнів» умотивована фотографічною дитячою пам'яттю митця: «...війна винищує і таких хлоп'яків (так автор говорить про дванадцятирічного Ілька – А.Т.), нівечить їхні душі, випікає в них найніжніше, найлюдяніше...» [3, с.79], «...лихоліття не спалить їхнього людського кореня, але підточить, викривить, одсіче найдорожчі паростки...» [3, с.79]; чи Землякова («Ніч без милосердя») – «...скидаються (дити – А.Т.) на дідків. Ніхто так не постарів за цю війну, як діти...» [6, с.20]; або Харчукова («Роман і Яринка») – «Роман і Яринка були, мовби два обмолочені колоски, тільки порожні колоски стирчать угору, а їхні голови посхилювані. Важкий ціп лихоліття, але й він не домолотив їх...» [12, с.114] та ін.

Дослідники неодноразово відзначали, що окремим набутком письменників тієї епохи є твори, у яких художньо реалізується тема післявоєнного дитинства (повісті «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника; «Старий дзвоник» В. Близнеця; «Первінка» М. Вінграновського; роман «Шторм і штиль» Д. Ткача та ін.). У вищезазначених текстах художньої літератури прозаїки презентують маленького героя в інших обставинах, проте філософічність, екзистенційність проблематики, споконвічні морально-етичні пріоритети залишаються актуальними. Для них важливим є осмислення психології дитини в конкретній ситуації, вираження амбівалентних почуттів, зображення вчинків тощо. Оповідь у згаданих творах відтінена переважно оптимістичними нотками, зумовленими зверненням авторів до концепту надії на торжество світла, добра, справедливості. Як і у творах воєнної, так і повоєнної тематики, внутрішнє «Я» дитини прозаїки зазвичай «випробовували» дорослими проблемами.

Безстрашність, ризикованість, відчайдушність, саможертвоність логічно анонсують характер внутрішніх рефлексій дитини-індивіда, справжність і природність її поривань.

Автори творів на воєнну / повоєнну тематику, безперечно – і тут відчувається вплив традицій прози В. Стефаника, М. Коцюбинського, І. Франка та інших – зверталися до проблеми голоду. Вона є проекцією реалістичних буднів тодішнього суспільства, репрезентацією самотнього (сирітського / напівсирітського) існування дитини. Психолог і педагог В. Зеньковський уважав, що усвідомлення дитиною свого сирітства залишає глибокий слід на внутрішньому «Я» особистості «в період першого та другого дитинства» [7, с.67], а це, за науковцем, орієнтовно вік до 12 (у дівчаток) – 14 (у хлопчиків) років. У такі вікові рамки «вписуються» майже всі герої творів названої вище проблемно-тематичної площини. Недоросла особистість відчуває і внутрішній голод (це й природне бажання поїсти, і нерідко відсутність близької людини, яка б підтримала, зарадила), і зовнішній, що опредмечується в характеристиці героя – через деталі одягу, інтер'єрні акценти тощо. Внутрішній стан голоду унаочнює рефлексії індивіда, що виявляються в зображенні дій, рухів, жестів, міміки тощо. Наприклад, епізоди пошуку Сашком («Мовчун» В. Близнеця) та Миколкою («Первінка» М. Вінграновського) їжі в мишачих норах, вибирання соломинкою черв'яків із сухарів чи доливання Климком склянки молока водою (однойменна повість Гр. Тютюнника). Природними є конкретні деталі у вираженні психологічного стану Яринки («Роман і Яринка» Б. Харчука), яка опікується меншим братиком і тому максимально економить їжу, запропоновану старою жінкою («Яринка не шкодувала цибулі. Цибуля так і тріщала на її молодих зубах. Зате вона шкодувала хліба, відкусювала по дрібочці, ще більше шкодувала сир і сметану. Роман, дивлячись на сестру, відгортав сметану на середину, набирав у ложку потрішечки сиру із свого краєчку, стараючись, щоб їй дісталось більше й смачніше...» [12, с.120]), і Діми («Діти» А. Дімарова), котрий думає про п'ятирічну сестричку Риту («З'ївши половину шматка, Діма врешті одірвався од хліба. Він з'їв би його весь, але тут глянув на сестру, яка ще спала, і пригадав, що вона теж просила їсти...» [4, с.94]). Такі вчинки дітей – прикметна ознака тієї драматичної епохи. Поряд з глибокою акцентуацією на проблемах доби, письменники унаочнювали те людське, природне, генетично «правильне» ставлення один до одного. Психологічно обґрунтовано у їхніх творах поведінку дітей, в яких відчуття голоду настільки сильне, що прогнозує неконтрольовані дії (епізод з оповідання А. Дрофаня «Танці Йоганнеса Брамса», у якому дівчинка вирубує чужі ялинки і продає їх заради того, аби втамувати відчуття голоду), вияви злості, агресії по відношенню до себе і до тих обставин, у яких опинилася. Такими є порухи голодного, змученого безрезультативними пошуками їжі Сашка Кубенка («...напруживши мерзле й болюче тіло, підтягнувся на руках до гілки. Вхопився зубами за той скляний наростень – і відкусив його разом з корою. Похапцем прожував і відчув: більше кори, ніж клею, – гірке,

мерзлувате волокно. Роздратований присмаком їжі, Сашко нагнув цю ж таки гілку і зі злістю обчухрав її...» («Мовчун» В. Близнеця) [1, с.202]). Багато творів воєнної / повоєнної тематики, психологізація різних проблемних пластів у них, глибина розкриття внутрішнього світу дитини, зумовили новий рівень літератури для дітей і про дітей, що відзначається, на думку А. Гурбанської, «актуалізацією екзистенційності творів, поверненням особистісних мотивів, відступів від нормативної поетики соцреалізму як домінанти нового творчого мислення, використанням традиційних та апробацією новітніх мистецьких концепцій, дифузією психологізму та ліризму» [2, с.149].

Розгляд української прози 70 – 80-х років ХХ століття крізь призму психологізму засвідчує концептуальність образу героя-дитини, багатоплановість проблемно-тематичної палітри. Концентруючись на контакті дитини-індивіда з воєнними, повоєнними реаліями, автори художніх творів відтворювали героїзм, рішучість, безстрашність, саможертвність персонажів, що унаочнюється місткими авторськими акцентами на внутрішній рефлексивності. Такий ракурс зображуваних подій зазвичай базується на власних відчуттях, пам'яті письменника, а глибока реалістичність, гранична відвертість допомагають їм розкрити справжнє «Я» дитини в непростих життєвих обставинах. Прозаїки нерідко випробовують на міцність духовний світ особистості, художньо орієнтуючись на споконвічні морально-етичні настанови.

Список використаних джерел

1. Близнець В. Мовчун / Віктор Близнець // Близнець В. Древляни: [повісті]. – К.: Дніпро, 1979. – С. 185–268.
2. Гурбанська А.І. Жанровий поліцентризм української повісті 60–80-х років ХХ ст.: дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 / Гурбанська Антоніна Іванівна. – Київ, 2010. – 422 с.
3. Гуцало Є. Біль і гнів / Євген Гуцало // Гуцало Є. З вогню воскресли: [повісті]. – К.: Дніпро, 1980. – С. 3–132.
4. Дімаров А. Діти / Анатолій Дімаров // Дімаров А. Українська вендета: [повісті]. – К.: Дніпро, 1995. – С. 83–135.
5. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): [монографія] / Ірина Василівна Захарчук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
6. Земляк В. Ніч без милосердя / Василь Земляк // Земляк В. Чарівний кінь: [повість, кіноповість, драма, оповідання, поезії] / Упоряд. та підготовка текстів Б. Комара; Передмова М. Зарудного. – К.: Радянський письменник, 1978. – С. 11–64.
7. Зеньковский В.В. Психология детства / Василий Васильевич Зеньковский. – М.: Академия, 1996. – 348 с.

8. Резніченко Н.А. Українська проза для дітей 60–80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації): дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Резніченко Наталія Анатоліївна. – К., 2008. – 190 с.

9. Розумний Я. Героїка чи антигероїка : тема війни в поезії шестидесятників і Нью-Йоркської групи / Ярослав Розумний // Сучасність. – 1986. – № 11. – С. 34–45

10. Слабошпицький М. Питома вага слова (Штрихи до портрета Бориса Харчука) / Михайло Слабошпицький // Українська мова і література в школі. – 1984. – № 5. – С. 3–10.

11. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.

12. Харчук Б. Роман і Яринка / Борис Харчук // Харчук Б. Облава: [повісті та оповідання]. – К.: Веселка, 1984. – С. 111 – 143.

Annotation

The article is an attempt to interpret scientifically the peculiarities of artistic disclosure of immature person's inner world – child-character – in Ukrainian narrative, devoted to the events of the Great Patriotic War, in the 70-80-s of the XX-th century. The basis for the research is the works by the writers of two decades ("Pain and anger" by Y. Gutsal, "Children" by A. Dimarov, "Roman and Yarynka" by B. Kharchuk etc.), which are marked with the traditions of V. Stefanik's narrative. The author analyses the specificity of artistic modeling of war / postwar childhood, which is very often "tested" by adult problems.

The consideration of Ukrainian prose of the 70-80-s of the XX-th century within psychological insight proves the conceptuality of child-character vision, multidimensional aspects of problematic-thematic palette. Concentrating on the contact of a disabled child with war and postwar realities, the writers reproduced heroism, determination, fearlessness, self-sacrifice of the characters, which is represented by the author's remarkable emphases on the inner reflectivity. Such angle of the depicted events is usually based on the writer's own feelings and memory. Deep realistic depiction, utmost sincerity help the writer to disclose the real "self" of the child in difficult circumstances. Writers very often test the durability of a personality's spiritual world, artistically focusing on primordial moral-ethic preferences.

Key words: Ukrainian prose, children's psychology, inner world, personality, war, hunger.

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ
ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ: ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ МЕТОДУ

Шляхом розгляду специфіки реценції постаті й творчості Лесі Українки в студіях С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, Н. Зборовської, О. Забужко в аспекті актуалізації феміністичної проблематики окреслюються методологічні стратегії вітчизняної феміністичної критики зламу ХХ – ХХІ ст., націлені на визначення національного модусу фемінізму, переосмислення традиційного літературного канону, дослідження фемінінного письма.

Ключові слова: феміністична критика, фемінінне письмо, творчість Лесі Українки.

Путем рассмотрения особенностей реценции личности и творчества Леси Украинки в студиях С. Павличко, Т. Гундоровой, В. Агеевой, Н. Зборовской, О. Забужко в аспекте актуализации феминистической проблематики очерчиваются методологические стратегии отечественной феминистической критики рубежа ХХ – ХХІ вв., нацеленные на определение национального модуса феминизма, переосмысление традиционного литературного канона, исследование фемининного письма.

Ключевые слова: феминистическая критика, фемининное письмо, творчество Леси Украинки.

Постать і творчість Лесі Українки стала чільною темою українських літературознавців 90-х років минулого століття, зокрема й «піонерів» феміністичної критики С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, М. Крупки та ін. Їхнє зацікавлення творчим феноменом Лесі Українки зумовлене прагненням осмислити сучасність через історію, вибудувати альтернативний літературний канон і, найголовніше, окреслити історичну тяглість вітчизняного феміністичного дискурсу, біля витоків якого була й життєтворчість письменниці. Її постать стала для профеміністських учених культовою (Ніла Зборовська: «Лєся Українка – улюблена письменниця нашої феміністичної школи» [4, с.8]), чому сприяли її непересічність, виламування з патріархатних³ норм. Лєсєзнавчий дискурс, яким фактично дебютувала вітчизняна феміністична критика, засвідчив а) науковий потенціал феміністичнокритичної методології, яка активно формувалася, адаптуючись

[□] © Шаф О. В., 2015

³ Похідний від слова «патріархат» прикметник «патріархатний» більш точно характеризує форму суспільного буття з домінантним чоловічим началом, на відміну від лексеми «патріархальний», яка також означає «старовинний», «узвичасний», «невибагливий».

до національної культури; б) продуктивність альтернативного (навіть контroversійного) щодо традиційного лесезнавства гносеологічного виміру. «Прорив» феміністичної школи, зокрема в царині лесезнавства, був неоднозначно сприйнятий академічним літературознавством, передусім М. Наєнком, який, висловлюючи недовіру до її наукової спроможності, поставив під сумнів адекватність висновків її представниць [5, с.339–342]. Водночас Л. Таран, В. Хархун, С. Філоненко, Л. Штохман та ін. наголошують на вагомості їхніх відкриттів. Отже, лесезнавчий дискурс феміністичної критики зламу ХХ–ХХІ ст. потребує розгляду як факт методологічного, світоглядного, естетичного консенсусу провідних українських учених цього періоду, що свідчить про оформлення альтернативного літературознавчого напрямку зі значним науковим потенціалом. Потребує уваги становлення методології в цих феміністичнокритичних студіях, що актуальне для розвитку гендерного літературознавства на сучасному етапі.

Творчість Лесі Українки потрапила в дослідний фокус резонансних праць С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, 1999), Т. Гундорової «Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997, 2009), В. Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» (2003, 2008), а також дисертації М. Крупки «Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть» (2004). Так, С. Павличко [6] синхронізує зародження українського модернізму та феміністичного дискурсу, представленого іменами Лесі Українки та Ольги Кобилянської, творчість яких стратегічно орієнтована на підриг патріархатного народництва диспозицією сильної жінки та слабого чоловіка, розтабуванням чуттєвості й сексуальності. Інтерпретація С. Павличко в «Дискурсі модернізму в українській літературі» епістолярію Ольги Кобилянської та Лесі Українки не лише легітимізувала можливість обговорення в науковому просторі теми нетрадиційної сексуальності, а й представила душевні потреби жінки (особистості, письменниці, героїні), які всупереч патріархатним уявленням не обмежуються любов'ю (до) чоловіка. У студії Т. Гундорової «Проявлення Слова...» письмо драматургії Лесі Українки визначене як «жіноче», як таке, у якому експліковані «сміслові розколини», вписані в традиційний «чоловічий» дискурс культури й виявлені, зокрема, у функціонуванні вторинних, арбітражних, «непроявлених» образів і символів («тіні», «жертви», «принцеси», жінки Дантової, Іфігенії та ін.), переосмисленні «чоловічих» ідеалів побратимства («Віла-посестра»), жінки-мрії («Ізоolda Білорука»), новоромантичній утопії, де трансцендентна сфера «ins Blau» суголосо платонівській «хорі» в жіночому, материнському модусі, у зближенні творчості та материнства тощо [2, с.422–423].

Однією з перших феміністичнокритичних розвідок, цілком присвячених феномену життєтворчості Лесі Українки, є монографія В. Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній

інтерпретації» (1999) [1]. У розділі «Феміністичний дискурс у творчості Лесі Українки» В. Агеєва застосовує власне феміністичнокритичний інструментарій до розгляду драматургії, поезії та прози письменниці, висвітлює засади формування фемінінної літературної традиції (так, орієнтиром емансипаційних тенденцій у письмі та способі життя Лесі Українки, на думку дослідниці, міг стати досвід Жорж Санд, Марка Вовчка, позиція її матері, Олени Пчілки), зрушення в розвитку феміністичного письменства, що спрямовані на пошук жіночої ідентичності й представлені у двох варіантах: сепарація жіночої літератури (Н. Кобринська) та паритетне включення жіночої літератури до загального (чоловічого) літературного простору (Леся Українка), пошук фемінінного мовного «коду» в епістолярії письменниці. В. Агеєва, розглядаючи позицію письменниці, виражену в її листах, статтях, творчості (у якій феміністична тенденційність свідомо обмежувалася на користь художності) доводить: а) профеміністичні симпатії Лесі Українки; б) її зосередження на феміноцентричній (і феміністичній) проблематиці, що охоплювала переосмислення гендерних ролей (призначення жінки), стосунків між статями (утвердження паритету – «любові-дружби», фіксацію комунікативного «розриву» між чоловіком та жінкою внаслідок різних світоглядних, ціннісних «горизонтів»), реабілітацію жінки як морально, духовно рівної або вищої від чоловіка, як активного суб'єкта власного життя. Серед методів, що ними користується В. Агеєва, – біографічний (так доводиться єдність творчої та життєвої позиції письменниці) та гендерний – аналіз гендерної свідомості героїнь (а через них і автора). Методологічним підґрунтям її студії є а) філософія фемінізму (С. де Бовуар, К. Міллетт, Ю. Крістевой), а також Ф. Ніцше та екзистенціалістів; б) феміністичнокритична інтерпретація творчості Лесі Українки в згаданих розвідках С. Павличко та Т. Гундорової, а також Р. Веретельника, з позиціями яких дослідниця солідарна.

Психоаналітично-гендерний підхід до творчості Лесі Українки запропонувала Н. Зборовська в есе «Моя Леся Українка» (2000). Чільним методом учена обрала психобіографізм, що зумовлено монолітністю особистості письменниці в її творчому та життєвому вимірах. Н. Зборовська в цій студії зосереджується на розгляді засад світогляду письменниці, передусім домінанти любові («любовної божевільної драми») як психічної константи її і життя, і творчості. «Драма» любові Лесі Українки, як впливає зі студії вченої, була пов'язана з комплексом недолюгої дівчинки, що сформувався через суперечливі стосунки з її матір'ю. Едипові стосунки матері та дочки, у якої на основі конфлікту між любов'ю до матері та прагненням вирватися з-під її авторитарної влади формується надзвичайно потужний творчий імпульс, живлений почуттями ніжності, самотності, болю, образи, бажаннями піклуватися про матір, перебрати на себе її роль, – лежать, за Н. Зборовською, в основі змісту більшості найзначніших драм Лесі Українки («Блакитна троянда», «Одержима», «Камінний господар», «Лісова пісня» та ін.). Акцентуація в життєтворчості Лесі Українки жіночого варіанта

едипового комплексу (всупереч патріархатному фройдизму), маргінальності образу інфантильного чоловіка в ситуації «трикутника», де між двома сильними жінками точиться «битва» за нього, оприявнює феміністичнокритичні пріоритети в студії Н. Зборовської. На них вказує і її часте звернення до авторитету С. де Бовуар. Звернення вченої до тем божевілья, мазохізму, що є виявом «фанатизму почуттів», культу любові в життєтворчості Лесі Українки, дозволяє провести паралель з дослідженнями В. Агеєвої, Т. Гундорової, С. Павличко, представниць західної феміністичної критики.

Відрізняє студію Н. Зборовської, скажімо, від роботи В. Агеєвої «Поетеса зламу століть» ідея «українського фемінізму» Лесі Українки, яка осмислюється як «універсальна установка на жіночу духовність», що «значно глибша за ідею джендерної (*тобто, гендерної*. – О. Ш.) рівності» західного фемінізму [4, с.116]. Н. Зборовська підкреслює, що такі риси, як вітальність, волелюбність, індивідуалізм, творча самореалізація, характерні для поведінки, світобачення Лесі Українки та її героїнь, – властивість не просто «жінки», а «жінки-українки». Така конкретизація фемінізму в його національному варіанті є актуальною для з'ясування специфіки вітчизняного феміністичнокритичного дискурсу: ключова для західного фемінізму ідея рівності чоловіцтва та жіноцтва дійсно не була на українських теренах украй важливою, на відміну від утвердження вітального потенціалу жіноцтва з його жертовністю, любов'ю, духовною силою. Н. Зборовська слушно виокреслює архетип Великої матері, який ірраціонально утверджується в підтексті багатьох драм Лесі Українки (у національному змістовому модусі виявляється і в значенні «мати для Вітчизни» – такою, за Н. Зборовською, є образ Кассандри в однойменній драмі) [4, с.192].

Н. Зборовська в студії «Моя Леся Українка» почасти оперує гендерними категоріями маскулінності та фемінінності, наприклад, трактуючи образи Анни та Долорес у «Камінному господарі» Лесі Українки як втілення відповідно маскулінної та фемінінної жіночності. Учена констатує наявність у поетичній творчості Лесі Українки доміанти маскулінної жіночності («символічними ознаками такої презентації є меч, зброя, вогонь» [4, с.198]), а в її драматургії – фемінінної жіночності, що пов'язане з реалізацією жіночої суб'єктивності.

Потрібно відзначити особливий стиль есе «Моя Леся Українка» Н. Зборовської з його емоційно-інтуїтивними, інтимними доміантами: так, поштовхом до його написання, за словами авторки, була «емоційна пам'ять» про есей М. Цветаєвої «Мой Пушкин» [4, с.7], його об'єктом – «відчута суб'єктивно, представлена на рівні моєї жіночої інтуїції доля талановитої жінки» [4, с.14] (*курсив мій*. – О. Ш.). У назві – «Моя Леся Українка» – акцентовано інтимність, довірливість – посестринство авторки есею та її героїні («Мене постійно переслідувало відчуття духовного посестринства, коли я читала Лесини драми» [4, с.8]). Така емоційно-суб'єктивна аура цього тексту зумовлена його жанром, водночас – створює важливий для

феміністичнокритичного дискурсу «закритий», «інтимний» «жіночий світ» з відповідною емоційною мовою, душевно-інтуїтивною спільністю життєвих позицій. Отже, Н. Зборовська в есе «Моя Леся Українка» (на рівнях стилю, змісту, методології) втілює засади феміністичної критики в її українському варіанті, доводить ефективність психоаналітичного інструментарію в дослідженні фемінінного письма, фемінінної / маскулінної «ментальності». До осмислення творчості Лесі Українки Н. Зборовська повернеться в статті «Жіноче письмо на порубіжжі віків» (2004), присвяченій зіставленню ідейно-світовідчуттєвих домінант в її драматургії та романі О. Забужко «Польові дослідження українського сексу» як центровані на любові та сексуальності відповідно.

Доповнює феміністичний дискурс творчості Лесі Українки монографія Оксани Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» (2007). Пріоритетним для вченої є постколоніальний інструментарій, націлений на підриг тенденційної парадигми рецепції постаті й творчості Лесі Українки, хоч почасти вона використовує й «феміністичну» методологію. О. Забужко розвінчує патріархатний міф про «хвору нещасну слабосилу дівчину», породжений ще І. Франком, натомість розгортає новий – концепцію постаті Лесі Українки на засадах лицарсько-шляхетського аристократизму, гностичного антихристиянства. Учена викриває механізми формування патріархатного та народницько-імперського міфів про поетесу: так, перший міф ґрунтується на ідеї зверхності чоловіцтва, що, на її думку, підживлює ідею «некоханості» Лесі Українки С. Мержинським, фактично її жіночої «неповноцінності». Асексуалізація та інфантилізація постаті Лесі Українки («хвора дівчина») виводять її зі сфери фемінінного, отже, нівелюють факт жіночої вищості над чоловіками, що є болісним для патріархатної критики [3, с.109–119]. О. Забужко часто спирається на положення західних феміністичнокритичних студій С. Зонтаг, С. Гілберт, С. Губар, Ю. Крістєвої, Л. Ірігаре, М. Ворнер та ін., а також роботи, присвячені «християнському фемінізму», – С. Хаскінс, Е. Шюслер-Фйоренці, Р.-Ш. Кремер та ін. Серед вітчизняного феміністичного «табору» (до якого себе не відносить) звертається до робіт Р. Веретельника (якого називає «піонером» феміністичного «лесезнавства» [3, с.233]), В. Агеєвої та Т. Гундорової.

Студія О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine...» разом з названими вітчизняними феміністичними розвідками, присвяченими Українчиній творчості, складають, по-суті, єдиний дискурс (підтверджує цей факт і посвята С. Павличко як основоположниці вітчизняної феміністичної критики – як студії Н. Зборовської, так і О. Забужко). Стрижневими для цього дискурсу є теми стосунків Лесі з родиною, Лесине кохання, дружба з О. Кобилянською, боротьба з хворобою, духовний аристократизм та сила, що висвітлюються в паралелі «житті – творчість (зазвичай драматургія)». Усі ці «вузлові» моменти дискурсу наявні й у «Notre Dame d'Ukraine...» О. Забужко (щоправда, значно розширені історико-культурологічним контекстом). Фатальна ніч смерті С. Мержинського в житті Лесі Українки осмислена як

досвід жінки-Орфея, тобто як своєрідна «ініціація» смертю – усвідомленням «екзистенційної самотності людини перед лицем смерті», що стало поштовхом до пробудження геніальності мисткині. Її стосунки з К. Квіткою – біографічним «утіленням» творчо зреалізованої ідеї «містичного шлюбу» як шлюбу-до-смерті (як стрижень генетично пов'язаної з маніхейським містицизмом *релігії любові*, «єресіархинею» якої передусім є Міріам [3, с.166]). Епістолярний роман Лесі Українки з Ольгою Кобилянською О. Забужко «реабілітує» від «звинувачень» у лесбійстві цілком слушним спостереженням над риторично-стильовими практиками тогочасної української мови (особливо «родинного» дискурсу) з її надміром емоційно-пестливої лексики, «дитячого аргю», що й виявляється в листуванні письменниць, підкреслюючи *родинну* теплоту їхніх стосунків (тут О. Забужко опонує версіям С. Павличко про їхню «лесбійську фантазію», Т. Гундорової про «німецьке походження» форм «хтось», «хтосічок», про «жіночий платонічний роман як форму захисту» тощо) [3, с.119–136]). Фіксовані феміністичною критикою (особливо Н. Зборовською) болісні стосунки Лесі Українки з матір'ю О. Забужко переосмислює, наголошуючи на харизматичній, пасіонарній особистості О. Драгоманової-Косач, яка презентує «тип націєтворця», є «жінкою-університетом», «жінкою-епохою» [3, с.428]. Учена слушно акцентує не так особистісні стосунки Олени Пчілки та Лесі Українки, як акумулювання в житті й діяльності матері значного культурного потенціалу української шляхти II половини XIX ст., який став підґрунтям формування духових горизонтів її дочки, що, по суті, не менш важливий, ніж патріархатно дозволений сентиментально-чутливий, виключно приватний материнсько-дочірній зв'язок.

У багатьох «точках» інтерпретація Українчиної драматургії у студії О. Забужко перетинається з феміністичними дослідженнями, але й відрізняється націленістю на створення культурологічного «проекту» творчості письменниці, розімкненого не в «наступну епоху» – модернізм (як у С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агєєвої), а навпаки – у «минулу» – у козацько-шляхетську (лицарську) культуру, останніми спадкоємцями якої були представники української аристократії 70-х років XIX ст. Кодекс служіння «вищій ідеї» – українству – органічно всотала й Леся Українка. Гендерне (феміністичне) прочитання драматургії Лесі Українки, отже, виявляється в студії О. Забужко а) в інтерпретації образів її героїнь-протагоністок як «лицарес», духовних «напередовців», служительниць Любові, які є рівними або вищими від їхніх чоловіків-партнерів («...в українській минувшині вона (*Леся Українка*. – *О. III*.) теж пошукувала насамперед за «королівнами», «грандесами» (як не «по крові», то «по духу») – жінками, свідомими своїх «прав і вольностей» і готовими їх боронити» [3, с.379]); б) в утвердженні реверсії гендерних ролей, зокрема гендерно асиметричного «вимірювання чоловіка жінкою, яка його кохає», тобто «обранець» жінки-«королівни» є а ргіорі «особистістю міфологічного масштабу» [3, с.367]; в) в артикуляції «дзеркальних» мотивів чоловічого

«сутенерства» та жіночої сексуальної жертви, що симптоматизують чоловіче «падіння» й зраду жінки чоловіком (реалізовану через трансформований міф про Каїна-чоловіка та Авеля-жінку [3, с.363,367]; г) в акцентуації (солідаризуючись із Н. Кузякіною, Р. Веретельником, С. Павличко, В. Агеєвою) «первинності жіночого проводу», що однозначно підтверджує не-патріархатне мислення поетеси [3, с.405]; д) у переосмисленні гендерної ролі матері «не як символічної фігури, а як індивіда» (особливо щодо постаті О. Драгоманової-Косач). Студію О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine...» не можна назвати феміністичнокритичною, однак у ній, як вона сама зауважувала стосовно феміністичних студій Лесі Українки, «фемінізм» постає не ціллю, а засобом новітньої, постколоніальної «оптики». Водночас робота О. Забужко демонструє цілком адекватне використання феміністичнокритичної методології лише як одного з інструментів літературознавчо-культурологічного аналізу. Жодної апології фемінізму, жіноцтву в розвідці О. Забужко не зафіксовано, але її критична риторика засвідчує суб'єктивну симпатію до «героїні» студії – Лесі Українки і в її особі – до жінки-українки, лицареси, яка служить рідній культурі (див. [7]).

Отже, життєтворчість Лесі Українки стала своєрідним «пробним каменем» української феміністичної критики в її 1) прагненні віднайти в її особі українського культурного матріарха, що легітимізує конструювання не-патріархатного літературного канону; 2) спробі на прикладі світогляду письменниці обґрунтувати національний варіант фемінізму – не емансипаційний з його потенційною мізоандрією на кшталт європейського, галицького, а «шляхетно-генеалогічний», що утверджує органічно притаманну українському жіноцтву гідність і рівність у життєвій реалізації, яку не треба виборювати, а демонструвати своїм життям як етологічну даність; 3) схильності до поєднання феміністичної (гендерної) методології з психоаналізом, культурно-історичним, герменевтичним методами тощо; 4) поодиноких спробах підійти до визначення відмінностей жіночого письма на основі Українчини поезії, хоч це завдання вочевидь цікавило дослідниць якнайменше.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія / Віра Агеєва. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. друге, перероб, допов. – К.: Часопис «Критика», 2009. – 448 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 3-вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
4. Зборовська Н. Пришестя вічності / Ніла Зборовська. – К.: Факт, 2000. – 224 с.

5. Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник. – Вид. 2-ге, змін., доп. / Михайло Наєнко. – К.: ВЦ «Академія», 2001. – 360 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
7. Шаф О. Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації / Ольга Шаф // Вісник Львівського університету: Зб. наук. праць. – Вип. 20. Ч. 2. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – С. 243–249.

Annotation

In the article the chief investigations by the Ukrainian feministic criticism (Solomiya Pavlichko «The Discourse of Modernism in the Ukrainian Literature» (1997), Tamara Gundorova «The Word Displaying. The Discourse of the Early Ukrainian Modernism» (1997), Vira Ageyeva «The Poetess at the turn of the century. The Postmodern Interpretation of the Lesya Ukrainka's Creation» (1999), Nila Zborovska «My Lesya Ukrainka» (2000), Oksana Zabuzhko «Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka in the Mythologies' Conflict» (2007)), devoted to the Lesya Ukrainka's creation are looked. The main task is the outlining the specificity of the methodology of the feministic criticism, displayed in these works. The feministic criticism methodology in the works of these scientists is focused on the coverage the feministic problems (the formation of a female subjectivity, the negation of the traditional feminine's roles, the apology of woman-creator's image etc.), the specificity of the feminine writing and enables to propose the alternative perception of the Lesya Ukrainka's discourse in the Ukrainian modernism context. The feministic criticism methodology is formed on the basis of the Lesya Ukrainka's discourse is need to study as the base of Gender literary study – the experimental research direction.

Key words: the Ukrainian modernism, the Lesya Ukrainka's creation, the Ukrainian feministic criticism, the feminine writing.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Алексєєва А.С. – аспірантка кафедри української літератури факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Бесараб О.М. – к.філол. н., доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Ворова Т.М. – к.філол. н., доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Галацька В.Л. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Галич А.О. – к.філол.н, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету (м. Старобільськ).

Галич О.А. – д.філол.н., професор Луганського національного педагогічного університету (м. Старобільськ).

Гонюк О.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Даниленко В.Г. – к. філол. н., докторант Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка (м. Київ).

Заверталюк Н.І. – д. філол. н., професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кедич Т.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Корнілова К.О. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кропивко І.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Лаптєєва Ю.О. – магістр факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Лобанова В.В. – ст. викладач кафедри іноземних мов для соціально-економічних спеціальностей Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Мартінова С.М. – старший науковий співробітник музею «Літературне Придніпров'я» (м. Дніпропетровськ).

Мірошніченко Л.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Нечипоренко С.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Олійник Н.П. – к. філол. н., доцент, завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Онуфрієнко О.Б. – ст. викладач кафедри митної ідентифікації культурних цінностей та гуманітарної підготовки Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ).

Пасько І.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Подлєсна В.Ф. – викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Скороход К.І. – магістр факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Степовичка Леся – член НСПУ, Заслужений працівник культури України (м. Дніпропетровськ).

Тараненко А.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Цюп'як І.К. – к. філол. н., доцент кафедри історії та політичної теорії ДВНЗ «Національний гірничий університет» (м. Дніпропетровськ).

Шаф О.В. – к. філол. н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).