

Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики художнього тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 19

м. Дніпро
«Ліра»
2016

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
(протокол № 7 від 24.12.2015 р.)*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н. І. Заверталюк (наук. редактор); д-р філол. наук, проф. В. А. Гусєв; д-р філол. наук, проф. В. І. Ліпіна; д-р філол. наук, проф. Л. І. Скуратовська; д-р філол. наук, проф. О. Д. Турган; д-р філол. наук, проф. В. Д. Нарівська; д-р філол. наук, проф. В. О. Соболю; канд. філол. наук, доц. Т. В. Кедич; канд. філол. наук, доц. 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 (до проблеми поетики художнього тексту) : Т 14 зб. наук. праць / Ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро : Ліра, 2016. – Вип. 19. – 242 с.

Матеріали наукового збірника присвячені проблемам рецепції та інтерпретації творчості Валер'яна Підмогильного в сучасному літературознавстві у зв'язку зі 115-річчям від дня народження письменника (частина І) та актуальним проблемам поетики художнього тексту класичної й сучасної української літератури (частина ІІ).

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

ISSN 2313-1802

©Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2016

ЗМІСТ

ЧАСТИНА І

ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО У СВІТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(до 115-річчя від дня народження В. Підмогильного)

Вступне слово ректора Дніпропетровського національного університету імені
Олеся Гончара, д-ра фіз.-мат. наук, професора, член-кореспондента НАН України

М.В. Полякова

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОСМОС ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО.....6

РОЗДІЛ 1. ПРОЗА В. ПІДМОГИЛЬНОГО: МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС

Жигун С. В.

«КЛАСОВО БОЖЕВІЛЬНІ» У ТВОРАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА
Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА.....10

Заверталюк Н. І.

КОНЦЕПЦІЯ ПОВСТАНСТВА В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО: ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ В ЇЇ
ХУДОЖНІЙ РЕАЛІЗАЦІЇ.....17

Кропивко І. В.

АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОДЕРНІСТСЬКИХ
І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО, М. КІДРУКА, М. ВІТКОВСЬКОГО, О. ТОКАРЧУК)....27

Мовчан Р. В.

ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО
МОДЕРНІЗМУ 1920-х РОКІВ.....35

Олійник Н. П.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ХРОНОТОПУ В ПОВІСТІ ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА».....46

Степанова А. А.

ЗАВОЙОВНИК ЧИ МАРГІНАЛ-ІММОРАЛІСТ? ЕСТЕТИКА РЕСЕНТИМЕНТУ
В РОМАНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО».....54

Шаф О. В.

ТЕМА СТАНОВЛЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО: СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ.....64

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ПРОЗИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Галацька В. Л.

ТРАГІКО-ДРАМАТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ДІЙСНОСТІ В ПОВІСТІ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА».....71

Кедич Т. В.
ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО...76

Мірошніченко Л. В.
СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «СИН»..... 83

Пасько І. В.
ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО ПРО ТРАГЕДІЮ ГОЛОДУ 1921–1922 РОКІВ..... 88

Полякова С. В.
СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ОПОВІДІ В НОВЕЛАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО КАТЕРИНОСЛАВСЬКОГО ПЕРІОДУ..... 99

Тараненко А. В.
ОБРАЗ ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «ДОБРИЙ БОГ»: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ.....106

Цюп'як І. К.
СОЦІОПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ВАРТІСНОСТІ ЛЮДИНИ В НОВЕЛАХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО.....113

РОЗДІЛ 3. ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: КОМПАРАТИВНИЙ ВИМІР

Галич О. А.
ВАЛЕР'ЯН ПОЛЩУК І КАТЕРИНОСЛАВ.....119

Гонюк О. В., Резніченко Ю. О.
ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ДО ЖИТТЯ В МИРНИХ УМОВАХ В ОПОВІДАННІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ВІЙСЬКОВИЙ ЛІТУН» ТА ПОВІСТІ А. ГОЛОВКА «МОЖУ».....126

Кірковська І. С.
ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СПАДЩИНА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-х РОКІВ ХХ СТ.....133

Корнілова К. О.
СЕМІОТИКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ: ХУДОЖНІ ПАРАЛЕЛІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «МІСТО» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО).....140

Ленська С. В.
ЖИТТЯ «КОЛИШНІХ» В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920-х РОКІВ.....146

Степовичка Л. Н.
ФРАНЦУЗЬКИЙ СЛІД У ТВОРЧОСТІ Й ЖИТТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО.....155

Стрюк Л. Б., Шалацька Г. М.

ПОЗИЦІЯ АВТОРА ТА ЗАСОБИ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ У ТВОРАХ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО «В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ» ТА М. ХВИЛЬОВОГО
«БАРАКИ, ЩО ЗА МІСТОМ».....160

Тимофєєва О. М.

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО ТА ЛЬВА СКРИПНИКА.....172

ЧАСТИНА II.

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Алексєєва А. С.

БІБЛІЙНИЙ ДИСКУРС У ПОЕМІ «СВІТЛО І СПОВІДЬ» ГРИГОРІЯ
ЧУБАЯ.....184

Гонюк О. В.

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ХРОНОТОПУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ОСИПА
МАКОВЕЯ.....191

Нечипоренко С. В.

ПОЕЗІЯ І ПРОЗА ЖИТТЯ РОДУ В ПОДОРОЖНІХ НОТАТКАХ М.І. ЛОЯНА ТА
З.І. ШЕВЦОВОЇ «ТАРОМСЬКЕ: ПЕРЕГУК СТОЛІТЬ».....197

Павлюк І. З.

СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ: ТРАДИЦІЇ
І ТЕНДЕНЦІЇ.....210

Степовичка Л. Н.

МОЛОДІСТЬ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА, АБО ТРИ ІПОСТАСІ ВІРНОСТІ.....218

Тепшич А. І.

ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ
ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ ПРЕДСТАВНИКІВ
СТАНІСЛАВСЬКОГО ФЕНОМЕНА).....222

Шевченко В. Ф.

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В РОМАНІ «МІСТО» ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО.....232

Відомості про авторів.....240

**ЧАСТИНА I. ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО У СВІТІ УКРАЇНСЬКОЇ
ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**
(до 115-річчя від дня народження В. Підмогильного)

УДК 821.161.2

М. В. Поляков (м. Дніпро)

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОСМОС ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

*...Коли б хтось із читачів оцих моїх
літературних спогадів та запитав мене,
кого з молодих українських письменників
двадцятих-тридцятих років я вважав
найбільш інтелектуально заглибленим,
душевно тонким або, по-простому
найбільш інтелігентним, то я б ні на
хвилину не задумався і відказав:
Валер'яна Підмогильного.*

Юрій Смолич

Глибина й сила художнього обдарування Валер'яна Підмогильного все виразніше помітні з плином часу. У лютому 2016 року українська інтелектуальна еліта відзначає сто п'ятнадцяту річницю від дня народження неперевершеного майстра психологічно-екзистенційної прози, проникливий інтелектуалізм якої склав би честь будь-якій європейській літературі по-модерному загостреною проблематикою людської екзистенції, стильовою філігранністю. Валер'ян Підмогильний справді «користувався високим авторитетом письменника-інтелектуала, вихованого на національній та європейській класиці, з філософським заглибленням у пізнання світу й людини» [1, 8]. Дивовижним і повчальним є те, що всі інтелектуально-духовні здобутки письменника – результат його наполегливої праці над собою, пошадливості до знань, до книг, бо на ґрунтовну університетську освіту в ті буремні роки війни й революції часу не було. За плечима у Валер'яна Підмогильного, окрім церковно-парафіяльної школи, були лише Катеринославське реальне училище (зараз корпус ДНУ ім. О. Гончара, проспект К. Маркса, 36) та нововідкритий у тодішньому Катеринославі університет (зараз Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара), у якому вдалося провчитися близько року. Викладацька робота в українській школі імені Івана Франка в Катеринославі (2011 року на будівлі, де вона була розташована, було відкрито меморіальну дошку) та видавнича діяльність також наснажували інтелектуальною та творчою енергією молодого амбітного письменника. Однак найпотужнішим джерелом для розвитку

його таланту – і водночас «притулком» серед жорстокого повоєнного лихоліття – стала перекладацька діяльність: обширна бібліотека перекладів французької класики вийшла з-під його пера. У творах М. Ф. А. Вольтера, Д. Дідро, В. Гюго, О. Бальзака, А. Доде, Г. Мопассана, П. Меріме – й особливо свого улюбленого А. Франса – черпав Валер'ян Підмогильний душевні сили, рафіновану естетичну досконалість, мудрість і виваженість, справжній інтелектуальний стоїцизм, що гартували не лише його письменницьку майстерність, а й допомогли вистояти й не зламатися духовно, навіть у страшному 1934-му, коли йому було інкриміновано участь у «контрреволюційній терористичній організації, що ставила своєю метою організацію терору на керівників партії».

На думку В. Мельника, саме перекладання прози А. Франса сформувало у Валер'яна Підмогильного ракурс його світосприймання, який визначається самозаглибленістю, реалістичністю, скепсисом як формою філософського сумніву [1, 6]. Стильова домінанта прози Валер'яна Підмогильного – «психологічний реалізм» – з основною настановою відчутти й передати життєву динаміку людської душі також логічно пов'язана з його літературними (і перекладацькими) уподобаннями, водночас є продовженням української літературної традиції, зокрема творчих здобутків В. Винниченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника. У післямові до роману В. Підмогильного «Місто» Г. Костюк характеризує його прозу як «наскрізь модерну» «з оригінальними образами і психологічними колізіями», де «традиції критичного та психологічного реалізму й імпресіонізму, як європейського, так і українського, переплітались в органічну цілість з власним мистецьким світовідчуванням автора» [2, 272]. Отже, у доробку Валер'яна Підмогильного зливаються національний та європейський літературні мейнстрими, засвідчуючи художньо-естетичну спроможність, «вартісність» українського художнього слова на тлі світових здобутків, величезні перспективи нашого письменства на зорі ХХ століття, так безжально обірвані репресивною машиною СРСР.

Сплеск творчої активності В. Підмогильного припадає на часи бурхливої ідеологічної дискусії в літературно-мистецьких колах про стратегії розвитку радянської літератури, що в Україні доповнювалася ще й прагненням відродити національну своєрідність письменницької традиції, повернутися до ментальних джерел. У цій культурно-ідеологічній поліфонії Валер'ян Підмогильний представляє актуальну модерністичну течію інтелектуально-психологічної літератури. Саме за те, що у своїх творах письменник уникав більшовистської соціологічної риторики, агітаційно-прокламаційної галасливості, а навпаки, порушував проблему людської душі, її екзистенційної «межі», переважно вдаючись до її психологічного «розтину», виявляючи найбільш небезпечні симптоми духовної деградації людини пореволюційної доби, радянська критика спочатку таврувала його як «попутника», тобто такого, який байдужий до «звершень» Країни Рад, а потім прирекла до знищення. Проза В. Підмогильного зневажливо називалася «специфічною інтелігентською літературою», а значить – песимістичною й скептичною, тобто цілком несумісною із закликами пролетарського письменства. Однак не так песимізм і скепсис, як «філософський

сумнів» визначав спрямування прози Валер'яна Підмогильного. І він, цей сумнів, був цілком умотивований у часи докорінної зміни ідеологічних орієнтирів, переоцінки цінностей, зокрема й людського життя.

Критичні оцінки творчості Валер'яна Підмогильного провокувала, крім того, і її тематика, адже він одним із перших порушив проблему голоду в Україні («Проблема хліба», «Син», «Собака»), боротьби українського народу за незалежність («Остап Шаптала», «Третя революція»). Важливі екзистенційні проблеми, художньо осмислені в його прозі, – серед них і проблеми відчуження, позбавлення людини індивідуальності, пізнання нею своєї сутності, сенсу життя, гідної смерті, – також посилювали її трагічно-дисгармонійний пафос, що оприявнював, напевне, найболючіший сумнів письменника – сумнів у позитивній перспективі революційних зрушень, що приведуть не до блага, а до краху України.

У прозі Валер'яна Підмогильного є ще один дуже важливий тематичний профіль, що особливо актуально звучав останніми роками, – це художня інтерпретація повстанського руху в Україні, зокрема на Катеринославщині. Докорінно перекручена радянською історіографією правда про опір українських патріотичних сил більшовицькій навалі у відчайдушній спробі відстояти державну незалежність є надзвичайно важливою сторінкою вітчизняної історії, тому її – навіть і художня – реставрація являє потрібний і в наші дні приклад мужності, патріотизму, самопожертви, національної гордості й гідності. На сторінках творів письменника без зайвого пафосу та ідеалізації зображено непросту ситуацію в Україні в ті часи – анархія та безправність, ідеологічне сум'яття й хаос позицій, поглядів, переконань, віддзеркалено «портрет» недорослої тоді ще української нації, яка намагалася, але так і не змогла зіп'ястися на ноги. Симптоматику стану тодішньої національної свідомості символічно виражено в подумковому монолозі юного «гайдамаки» Олеса Привадного з однойменного оповідання: «Я прийшов сюди битись... так. Але не во ім'я повинності й боротьби, а з одчаю» [3, 51]. Участь самого Валер'яна Підмогильного у визвольних змаганнях майже не досліджена, але достовірність їхнього художнього зображення в його прозі викликає впевненість у тому, що письменник мав відповідний досвід. Водночас він один з перших, хто писав про Нестора Махна, штаб якого в Катеринославі розташовувався поряд з будівлею школи, де працював Валер'ян Підмогильний [4].

Героїчна постать і творчість Валер'яна Підмогильного, як й інших інтелектуалів того часу, його друзів та однодумців – Дмитра Яворницького, Петра Єфремова, безперечно, формують культурно-історичну ауру нашого міста. У Катеринославі сформувався й визрів письменницький талант Валер'яна Підмогильного. Бурхливе нарощення темпів розвитку індустріальної культури, помічене ним тут, надихало його модерне художнє світовідчуття на пошук нового типу людини і людських стосунків, що відбилися в його прозі.

Цілком природно, що наукове осмислення прозового та перекладацького доробку Валер'яна Підмогильного актуальне сьогодні та має ще значні перспективи в майбутньому. Закономірно й те, що епіцентром вивчення

спадщини митця є м. Дніпро, зокрема Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, де регулярно проводяться наукові конференції, присвячені різним аспектам творчості Валер'яна Підмогильного. Інтелектуальний космос митця втягує на свої орбіти все нові наукові сили. Чи не свідчить це про надзвичайну потужність його таланту, його творчої енергетики?

Список використаних джерел

1. Мельник В. Валер'ян Підмогильний / Володимир Мельник // Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / [упоряд., вступ. ст. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 5 – 27.
2. Підмогильний В. Місто : [роман] / Валеріан Підмогильний; [післямова, біогр. та бібліогр. довідки Григорія Костюка]. – Нью-Йорк : Укр. Вільна акад. наук у США, 1954. – 298 с. – (Першотвір).
3. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / [упоряд, вступ. ст. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
4. Рижков В. Письменник із покоління, що билось під Крутами: до 110-річного ювілею Валер'яна Підмогильного стали відомі нові факти з його біографії [Електронний ресурс] / В. Рижков // День. – 2011. – 4 лют. (№19-20). – Режим доступу до журн. : <http://www.day.kiev.ua/302351>.
5. Смолич Ю. Твори : у 8-ми т. / Юрій Корнійович Смолич; [упорядк. О. Г. Смолич; Під ред. та прим. К. П. Волинського]. – К. : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1986. – Т.7. : Розповіді про неспокій: Художньо-публіцистичні оповідання та нариси. – 1986. – С. 600 – 601.

**«КЛАСОВО БОЖЕВІЛЬНІ» У ТВОРАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА
Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА**

У статті досліджено образи «класово божевільних» у новелі В. Підмогильного «З життя будинку» та оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Чистка». З'ясовано, що в обох творах причиною кризи стають соціально-історичні обставини, вагу яких психіка героїв не спроможна витримати. У В. Підмогильного божевілля інтерпретується як відмова від реальності, а в оповіданні Б. Антоненка-Давидовича герой кидає виклик системі й оцінка його як божевільного сприймається як спосіб суспільної репресії.

Ключові слова: *образ божевілля, «класово божевільний», невротичний герой, тоталітарна система, репресія.*

В статье исследованы особенности художественного воплощения образа «классово сумасшедших» в новелле В. Подмогильного «Из жизни дома» и рассказе Б. Антоненко-Давидовича «Чистка». Выяснено, что в этих произведениях причиной кризиса становятся социально-исторические обстоятельства, давление которых психика героев не может вынести. Но в новелле В. Подмогильного сумасшествие интерпретируется как отказ от реальности, а в рассказе Б. Антоненко-Давидовича герой бросает вызов системе, и оценка его сумасшествия воспринимается как способ общественной репрессии.

Ключевые слова: *образ сумасшествия, «классово сумасшедший», невротичный герой, тоталитарная система, репрессия.*

Від початку 1990-х років творчість Валер'яна Підмогильного заслужено утримує увагу як шанованих літературознавців, так і молодих науковців: їй присвячено монографії В. Мельника, М. Тарнавського, її досліджувано в кандидатських дисертаціях Л. Деркач, О. Калініченко, Г. Кудрі, С. Луцій, та багатьох інших. Крім того, його прозу залучають, розглядаючи формування найрізноманітніших дискурсів ХХ ст. (О. Бровко, К. Дуб, Р. Мовчан, Н. Монахова, В. Нарівська, М. Нестелєєв, С. Нечипоренко, А. Печарський та ін.) чи особливості тогочасного формування жанрів (Н. Бернадська, М. Васьків, Л. Гноєва, С. Журба, І. Куриленко та ін.). Ці переліки не є вичерпними, а лише мають указати, що активні дослідження щороку зменшують кількість білих сторінок, щоправда, пропонуючи нові горизонти натомість. Одним

з перспективних напрямів досліджень видається розгляд творчості В. Підмогильного в її зв'язках з іншими явищами української літератури, зокрема, і творчістю найближчих літературних побратимів – прозаїків «Ланки». Пропонована робота покликана висвітлити один із таких зв'язків – спільний образ, що містять новела В. Підмогильного «З життя будинку» та оповідання «Чистка» Б. Антоненка-Давидовича. Це стане доказом того, що хоч В. Підмогильний був силоміць вилючений з життя, він не перебуває в літературі відрубно чи лише в контексті попередників. До того ж, виявлений зв'язок між творами колег визначить формування особливої, гурткової семантики, що вирізняє літературне угруповання в літературному потоці. А крім того, стаття продемонструє динаміку інтерпретації образу божевільного.

На перший погляд, згадано цілком різні твори, між якими до того ж понад 40 років, однак вони мають спільне джерело – невігдане словосполучення «класово божевільний». Як пригадує Б. Антоненко-Давидович, на пленумі Оргкомітету майбутньої Спілки радянських письменників, що відбувся в лютому 1933 року, Іван Кулик охарактеризував прохання Тодося Осьмачки про виїзд за кордон як «класово ворожу вилазку», на що отримав зауваження В. Поліщука, що Т. Осьмачка – божевільний. «Так, Осьмачка – божевільний, але він класово божевільний» – миттєво зреагував І. Кулик [1, 484]. Це «відкриття в медицині», імовірно, «зворушило» не лише Б. Антоненка-Давидовича, але й В. Підмогильного, який після трирічного мовчання (а малу прозу він не писав від 1925 року!) відгукнувся новелою «З життя будинку» (1933).

У монографії про В. Підмогильного М. Тарнавський стверджує, що, зберігаючи в цій новелі головну проблематику своєї творчості, письменник вдається до незвичайної для себе політичної відвертості [6, 194–195]. У такому аспекті новелу, зазвичай, згадують й інші дослідники, зауважуючи, що саме в ній герой говорить про класового ворога як штатну посаду, яку хтось та й повинен займати. Утім, дослідник суїцидального дискурсу прози В. Підмогильного М. Нестелєєв, згадує новелу, описуючи відмінність ранньої творчості від пізньої: «суїцидальна поведінка персонажів ранньої новелістики В. Підмогильного зумовлена прагненням уникнути нестерпного психічного болю від фрустрації бажань» [3, 196], натомість Велєдницька «вибрала небуття, щоб не підкорятися брутальному соціальному ладу» [3, 197]. Невротичний дискурс, елементом якого є суїцидальність, був загалом притаманний модернізму («Невроз у цей період став у ній (культури – С. Ж.) майже вимогою, необхідною частиною модерності», стверджує С. Павличко [4, 238]). Крім того, реалістичний тип творчості, притаманний В. Підмогильному, спонукав поглиблювати психологізм, шукаючи ефективніших способів зображення людської психіки, одним з яких став фрейдизм. Відтак у творах В. Підмогильного представлено цілий спектр невротиків: починаючи від семилітнього Вані до релігійного фанатика Івана Босого, однак божевілля є рідкісним.

Образ причинних має в літературі тривалі традиції, що безпосередньо залежить від суспільної та філософської рецепції божевілля. Ще в античній середньовічній часи безумство схильні були розглядати як вияв езотеричного

знання. У часи просвітництва з його культом розуму, безумство сприймали як неповноцінність, пов'язуючи з нерозумністю та неосвіченістю. Для романтизму безумство стало метафорою духовної свободи, формою істинного пізнання. Безумство стає ознакою винятковості, геніальності людини, щоправда, це більшою мірою стосується чоловіків, за влучним спостереженням О. Ділакторської, жіноче божевілья переважно пов'язане з емоційним потрясінням, що спричиняє до гарячки, маячні, причини й смерті [2]. Важливим аспектом романтичного безумства є його зумовленість несумісністю ідеалу та дійсності, що втілюється в конфлікт особистості й натовпу, переважно формуючи мотив невизнаного генія. Реалізм, з його опертям на позитивізм, десакралізує божевілья, адже від середини ХІХ ст. розвивається клінічна психіатрія, божевілья стає об'єктом досліджень. Тому й письменники-реалісти, які прагли надавати читачам знання співмірні з науковими, розглядали безумство як патологію, порушення розумової діяльності. Модернізм переважно відтворює божевілья як незнане, яке кожен носить у собі. При цьому різні течії його пропонують і різні інтерпретації божевілья: як відкриття ірраціонального знання (здебільшого натхнення) і як хвороби. Фройдівські відкриття спонукають бачити в безумстві Іншого, у якому розум упізнає себе. Таким, скажімо, є образ Малахія Стаканчика в М. Куліша. Однак, попри спільний мотив жертвування людиною заради суспільної користі, історія Веледницької інша.

Стара жінка мешкає в кімнаті на 4 квадратні сажени (приблизно 8 квадратних метрів), які голова ЖК будинку прагне використати для їдальні, переселивши стару до вдвічі меншого підвального приміщення. Така рокіровка цілком раціональна, на думку ініціатора, оскільки Веледницька – «непотреб соціальний». Голова ревізкому спробував заперечити йому, адже Веледницька – стара, убога жебракка, яка потребує елементарного милосердя.

Проте, коли голова ЖК називає Веледницьку класовим ворогом, Слуцький відступає, адже «боронити людину, визнану за класового ворога, нікому не радиться» [5, 235]. Тож Веледницькій оголошено про переселення, а за три дні її знаходять мертвою за макабричних обставин. Але навіть вони не можуть спонукати голову ЖК до жалю.

Особливістю цієї новели у творчості В. Підмогильного є те, що її наратор зберігає нейтралітет стороннього спостерігача, хоч і виказує свою присутність серед самовидців подій. Досі, зображаючи своїх невротичних героїв, наратор фокалізував їх, розкривав внутрішній світ (думки, спогади, сни). А Веледницька зображена винятково зовнішньо: коротка характеристика її минулого від голови ЖК («Дочка царського сенатора, розкошувала все життя по закордонах без пуття й діла, чоловіка, кажуть, на той світ спровадила, а після революції – тик-мик – почала французької мови непманських дітей учити. А тепер на базарі жебрачить» [5, 234]), портрет, інтер'єр її кімнати та витяги з протоколу огляду. Власне, у творі лише один епізод за її участі – коли вона приходить на виклик голови ЖК, і в тексті вона вимовляє лише одну фразу. Фокалізація персонажа робить його зрозумілим читачу, а це здебільшого ініціює співчуття. Відмовившись фокалізувати Веледницьку, автор стверджує, що неосудність людини потребує

милосердя незалежно від розуміння причин. І переносить свою увагу з божевільної на суспільство, яке багато років ігнорувало стару, не помітивши й потьмарення її розуму. Адже стан її кімнати свідчить, що це сталося задовго до розмови з головою ЖК. Утім суспільство швидко виправдовує себе, винайшовши для старої визначення «класово божевільна».

Зовнішнє зображення героїні й відбирання в неї мови анулює можливість формування іншої перспективи. Попри те, що література переважно відтворює проголошення особи божевільною як її репресію суспільством (скажімо, одержимий Іван Босий з однойменного оповідання для начміліції лише «божевільний старець»), у випадку Веледницької автор не лишає сумніву щодо потьмарення її розуму, апелюючи до милосердя як фундаментальної цінності.

Попри те, що читач нічого не знає про переживання Веледницької, можна припустити, що її хвороба могла бути спровокованою соціально-історичними умовами (чи принаймні вони загострили її розвиток): непомірною вагою обставин, яку нездатна була витримати психіка. Водночас її божевілля може інтерпретуватися і як відмова від реальності, останній аргумент безсилої людини в суперечці з усевладністю системи.

В оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Чистка» такі причини божевілля зберігаються, однак герой сам обирає цю вагу, кидаючи виклик системі. Центральний персонаж оповідання – непримітний бухгалтер Семенець, який сімнадцять років працював у київських видавництвах. Син колишнього конторника поміщицького маєтку, який закінчив церковнопарафіяльну школу, не брав участь у військових змаганнях, не належав до жодної політичної партії, Микола Степанович Семенець, хоч і не вірив більшовикам і боявся їх, та все ж не мав конфлікту з дійсністю ні після поразки УНР, ні в часи воєнного комунізму, а з початком курсу на українізацію він не лише примирився з новою владою, але й «далебі, він і сам міг би тепер вступити до більшовицької партії» [1, 357]. Розрив із дійсністю виникає тоді, коли оприявнюється тоталітарний характер суспільства: партія претендує на необмежене керування громадянами, які беззастережно змушені коритися. Це втілюється в центральну подію чистки: арештувавши керівників видавництва за «контрреволюцію», комісія вимагає від працівників погодитися з цією оцінкою їх, а заперечення Миколи Степановича не лише не беруться до уваги, але й обертаються проти нього. Але для Миколи Степановича це був моральний вибір: «Мовчати, коли чуєш неправду, це значить підтримувати її, брехати самому» [1, 349], тобто чисте сумління важить для нього більше за страх. Саме це й підносить Миколу Степановича над «народонаселенням», як він тепер називає колег. Його неприязнь до них зростає: почавши боронити весь колектив видавництва й не отримавши підтримки, він вирішує, що колеги того не варті («І тепер він боронити тільки самого себе, а не їх усіх. Ні пак, не тільки себе, а й чесне ім'я Титаренка й Качеровського» [1, 358]). Цей протест проти колективізму, так широко пропагованого в радянські часи, не лише зумовлений неприйняттям страху та покори як головних цементуючих його елементів, але й демонструє екзистенціалістське переконання про принципово ворожі стосунки між індивідом та суспільством.

Особливість цієї історії у викладі наратора в тому, що в ній немає піднесеного захоплення силою людського духу, вона подається як історія божевілья, але ідеологічна точка зору не збігається з нараторовою, тяжіючи до точки зору фокалізованого персонажа, а після кульмінації – епізодичних героїв (Плужника і Підмогильного). Наратор оповідання від перших фраз постає представником «маси». І хоч він не представлений як персонаж, його оцінки суголосні з думкою лояльного до радянської влади колективу видавництва: «Чистка – звичайне явище кінця двадцятих років; коли-не-коли воно потрясло не тільки радянські установи, а й партійні організації, вишукуючи недобитків розтрощених класів та всякі рештки минулого, що якимось способом прослизнули між пальцями каральної десниці революції й причаїлись до слушного часу по установах, а то й пролізли в лави партії. Нема нічого дивного, що влада хотіла позбутися всякого непевного елемента. Але це не могло не бентежити співробітників київської філії: тут не було колишніх поміщиків і капіталістів чи жандармів, поліцаїв або білогвардійців...» [1, 342]. Ця обивательська логіка дає змогу колективу щиро дивуватися з арешту керівництва, вилучення видань, і мовчати на чистці, не боронячи не лише арештованих, чи поки вільного Семенця, але й себе самих. Саме з цієї точки зору виступ бухгалтера постає суперечним здоровому глуздові: «Ну просто як здитинився чоловік або впав з неба» [1, 347]. Коливання наратора між внутрішньою та зовнішньою точкою зору дає вагомий естетичний ефект. Розгортаючи оповідання, прихований наратор здебільшого фокалізує персонажа, розкриваючи його роздуми й переживання, однак у момент нервового зриву наратор переходить на позицію зовнішнього спостерігача: «Микола Степанович, не тямлячи себе, блідий, розмахував руками й кричав далі...» [1, 362], «дивна посмішка викривила його уста», «зовсім пустився берега й, підвищуючи голос, поніс таке, що не лізло ні в які ворота», «засмикав він пальцями» (хоч ішлося про те, що бухгалтер загинав пальці, рахуючи), «істерично регочучи, закивав головою» [1, 363], щоб підмінити перспективу, з якої читач сприйматиме репліку «Це якась маячня!».

Річ у тім, що у своєму першому виступі Микола Степанович наводив цілком логічні заперечення, які б у разі правосуддя були б очевидними доказами абсурдності звинувачень. Так само він збирався вчинити й цього разу: «якомога делікатніше сказати на чистці, що, певно, голова комісії не поінформований гаразд про роботу київської філії й через те в нього склалось хибне уявлення про неї, котре Микола Степанович спростує зараз об'єктивними документами» [1, 364]. Однак в умовах тоталітаризму логіка вже не може бути людиною опорою, її перемагає абсурд, а спроба Миколи Степановича вдатися й самому до абсурду, перевершуючи облудні звинувачення, завершується фіаско: абсурд монополізовано владою, що закріплено висновком голови комісії: «Можливо, бухгалтер Семенець і божевільний, але він класово божевільний!» [1, 363]. Протест Миколи Степановича проти свавілля системи обернувся провалом.

Оцінка його виступу неоднорідна: у колективі, що припустив божевілья бухгалтера, знаходяться люди, які оцінюють його як форму протесту. Проте розмова з Миколою Степановичем вражає і їх, коли герой говорить про арешт як

звільнення від відповідальності, він зізнається, що на цей час він навіть купив собі «подарунок» – шматок сала, їсти який зараз йому не дає сумління, почуття вини перед хворою дружиною, однак там він уже ні за що не відповідатиме. Цей останній епізод указує на те, що описані події були все ж заважкими випробуваннями для людини з непохитними моральними орієнтирами. Проте, на думку автора, «Не має значення, чи він, бухгалтер, остаточно збожеволіє, <...> чи він накладе на себе руки, дійшовши до цілковитої душевної прострації, чи його, як то звичайно тоді бувало, заберуть, посадять і заженуть туди, “куди Макар телят не ганяв”. Важливо те, що людина, яка не вступила в конфлікт з власним сумлінням, приречена на загибель, на знищення» [1, 639].

Цікавим є те, що сюжет цього оповідання відтворює реальну історію, яку розповів Б. Антоненку-Давидовичу В. Підмогильний. І поява останнього серед героїв твору – не випадкова, вона не лише вказує на її документальне начало, але й певною мірою повертає нас до розглянутої вище новели: людяність, стверджувана у творі, втілюється у вчинок.

Отже, попри те, що образ божевільня має в літературі тривалі традиції, «класово божевільні» є унікальним «надбанням» української літератури радянської доби. Цей образ демонструє репресивність радянської системи, де ідеологія домінує у всіх сферах життя й божевільня не означає неосудності. Попри те, що ці твори з'явилися з перервою в понад 40 років, вони однаково застерігають від дегуманізації суспільства. Відмінність у тлумаченні «душевних катастроф» (Б. Антоненко-Давидович) можна пояснювати змінами у сприйнятті ролі особистості в конфлікті з системою після II Світової війни. Відчуття людського безсилля перед усевладністю системи змінюється під впливом екзистенціалізму переконанням у необхідності індивідуального бунту. Відтак В. Підмогильний апелює своїм твором до жорстокого суспільства, а Б. Антоненко-Давидович – до особистості, спонукаючи відстоювати свої цінності. Крім того, відмінність зумовлює і традиція гендерної інтерпретації божевільня. Веледницька, дізнавшись про втрату прихистку, не боронить себе, а вдається до афективних дій. Натомість Микола Степанович діє цілком логічно й лише коли з'ясовує, що здоровий глузд більше не може бути опорою, пускається берега.

Простежений зв'язок між цими текстами демонструє один з аспектів іманентної присутності творчості В. Підмогильного в літературі другої половини XX ст. і спонукає розширювати пошуки у визначеному напрямі.

Список використаних джерел

1. Антоненко-Давидович Б. Твори : У 2 т. / Б. Антоненко-Давидович. – К. : Наукова думка, 1999. – Т.2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування / [упор. та прим. Л. Бойка]. – 1999. – 656 с.
2. Ділакторська О. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя / О. Г. Дилакторская. – Владивосток : Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1986. – 154 с.

3. Нестелєєв М. На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму / М. Нестелєєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.

4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Павличко. – К. : Основи, 1999. – 360 с.

5. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / В. Підмогильний; [вступ. ст., упор. В. Мельника]. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.

6. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський; [пер. з англ. В. Триліс]. – К. : Пульсари, 2004. – 230 с.

Annotation

Zhigun S. V. «Class mad people» in works by V. Pidmohylny and B. Antonenko-Davydovych

The article deals with investigation of artistic realization of «class mad people» image in V. Pidmohylny's short story «From the house life» and B. Antonenko-Davydovych's story «Combing-out». The title image shows the repressiveness of the Soviet system where the ideology dominates in all spheres of life. It has been found out, that socio-historical circumstances, the pressure of which the characters' mentality can't stand, are the reason of crisis in both works. But in V. Pidmohylny's short story the madness is also interpreted as refusal of reality, the last argument of the powerless person in the conflict with all-powerful system. Therefore image of the «class mad» old woman appeals to mercy of society. On the contrary in B. Antonenko-Davydovych's story the character bids defiance to the system, and his madness assessment is perceived as a way of his public repression. The replaceable narrator's point of view which moves from the character to the surrounding people shows the existentialist conflict between individuality and crowd.

Different interpretation of «mental catastrophes» (B. Antonenko-Davydovych) can be explained by changes in perception of the personality role in the conflict with the system after The Second World War. The feeling of human powerlessness before the all-powerful system is replaced by conviction in need of individual revolt under the existentialism influence.

Key words: «class madman», totalitarian system, repression, image of madness, interpretation, neurotic character.

КОНЦЕНЦІЯ ПОВСТАНСТВА В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ В ЇЇ ХУДОЖНІЙ РЕАЛІЗАЦІЇ

У статті розглянуто своєрідність концепції повстанства й типу повстанця, представлених у малій прозі В. Підмогильного та його повісті «Третя революція», пафос відтворення динаміки їхньої еволюції на рівні психологічному, подієвому, мовленнєвому – від лірико-романтичного захоплення ідеєю волі до трагіко-драматичного вияву екстазу нищення. Висвітлено специфіку їхньої художньої реалізації дійсності через конкретні реалії доби й екзистенційні концепти ступу, люті – ненависті, руїни, смерті, опозиції село / місто.

Ключові слова: повстанство, повстанець, концепція, реалії, образи-символи, деталі, пафос, еволюція, хронотоп.

В статье рассматривается своеобразие концепции восстания и тип революционера, представленных в малой прозе В. Подмогильного и его повести «Третья революция», пафос отражения динамики их эволюции на психологическом, речевом уровнях, изображения действий – от лирико-романтического восприятия идеи воли к трагико-драматическому проявлению экстаза разрушения. Освещается специфика художественной реализации действительности, использование с этой целью конкретных реалий действительности, экзистенциональных концептов ступи, гнева – ненависти, смерти, оппозиции деревня / город.

Ключевые слова: восстание, революционер, концепция, реалии, образы-символы, детали, пафос, эволюция, хронотоп.

В. Підмогильний – один із перших в українській літературі звернувся до теми повстанства в Україні 1917–1920-х роках, неоднозначного за своїми політичними цілями, поглядами на майбутнє. В її художньому осмисленні він відштовхувався від власних вражень – свідка тих подій, пропускаючи їх крізь власні почуття, які можна означити левотолстовським «Не можу мовчати!». Це й зумовило самотність сприйняття В. Підмогильним жорстокої правди руху повстанства, вибір ним ракурсу зображення – ніби з середини душі і серця автора, вираження романтики боротьби в її нерозривному зв'язку з трагізмом становища не лише окремої людини, а й світу. Своєрідність відтворення внутрішнього світу людини, повстанця зокрема, у соціальних умовах катаклізмів в оповіданнях і новелах В. Підмогильного 20-х років XX століття дала підстави С. Єфремову,

політику, літературознавцю, зарахувати їх автора до письменників, які «розробляють психологію людини» [4, 390]. Дійсно, переймаючись духом епохи, переживаннями тих, хто поруч, В. Підмогильний озвучував їх у слові. Невипадково і читачі, і літературознавці відчували в героях оповідань В. Підмогильного його самого.

Красзнавець із Дніпропетровська Юхим Сущенко в листі до В. Мельника заперечував можливість безпосередньої участі В. Підмогильного в подіях громадянської війни. Навівши обґрунтування ним цієї тези у своїй монографії [7, 117], В. Мельник звертається до запису слів письменника з протоколу його допиту слідчим НКВС від 1935 року: «Я брав участь у петлюрівському русі 1918 – 1919 років... Був діловим українського клубу в Катеринославі. У січні 1919 року відступив з петлюрівською армією, але повернувся після того, як ці петлюрівські частини були розбиті григор'івцями...» [7, 118]. Ці слова спростовують думку Ю. Сущенка й дають підстави вести мову про ознаки автобіографізму в «повстанських» за змістом творах В. Підмогильного. Як, додам, і наявні в них хронотопічні та історичні реалії. Зображені в них події повстанського руху пов'язані з реальним часом – 1918 – 1920 роки; їхній простір конкретно означений – Катеринославщина з її просторовими точками (м. Катеринослав, Павлоград, Новоіларіонове (у народі прозване Собачим хутором) неподалік від Писарівки на березі Малої Терси). Це й життєвий простір В. Підмогильного в час найбільшої активізації повстанського руху, коли на цій території селянські полки протистояли австро-німецьким військам, селянські партизанські загони воювали з денікінцями й врангелівцями, з червоногвардійськими загонами з Харкова, гайдамацькі загони від Центральної ради, Січові стрільці – з російськими більшовиками [5, 574–575, 595, 745; 4, 71, 124, 151, 201, 215, 226]. Пережитий В. Підмогильним особисто драматизм буття й окремої людини, і народу, морально-психологічний його зріз знайшли відповідне відтворення в його оповіданнях, новелах і повісті «Третя революція». Вони не були поза увагою ні читачів, ні літературознавців 20-х років минулого століття, але останні здебільшого піддавали їх критиці – хто за недосконалість мистецького рівня, а хто з політичних позицій (М. Доленго, А. Музичка, Ф. Якубовський та ін.). Етап пізнання істинного таланту В. Підмогильного розпочався вже з кінця 80-х років ХХ ст. (В. Мельник, Р. Мовчан, С. Луцій), але самотність художньої репрезентації в малій прозі В. Підмогильного світу повстанства в його зовнішній і внутрішній еволюції й сьогодні висувують нові питання для подальшого їх літературознавчого дослідження. Це й спонукало вибір означеної в статті теми.

Перший твір В. Підмогильного, присвячений темі повстанства, оповідання «Гайдамака», як зазначалося автором, було написано влітку 1918 року на хуторі Собачому (де проживав його дядько) й опубліковано навесні 1919 року в журналі «Січ», що видавався в Катеринославі, а в 1920 році в його першій збірці з багатообіцяючою назвою – «Твори. Том 1». Презентуючи твори початківця в статті «Поет чарів ночі», що була опублікована в 1921 році в альманасі «Вир революції» (Катеринослав), В. Юноша (псевдонім П. Єфремова) стосовно

оповідань «Повстанці» («Ідуть»), «Перед наступом», «Гайдамака», у яких започатковано тему повстанства, підкреслював, що автор «“не прикрашує” правди життя, а оголює болячки її» [3, 36], що «в атомах життя чулі нерви його намагають цілі світи, незвідані, неспізнані, недосліджені» [3, 37].

Актуалізація уваги літературознавців до оповідання «Гайдамака», як і до інших творів В. Підмогильного повстанського циклу, простежується з кінця 80-х років ХХ ст., коли нарешті було повернуто твори письменника українському читачеві (автора було реабілітовано Військовою колегією Верховного суду СРСР 4 червня 1956 р., та апологети радянського режиму все ніяк не могли зняти з його творів ярлика «шкідливості»). У працях З. Голубевої, В. Мельника, Р. Мовчан, В. Шевчука та ін. акцентовано увагу на питанні специфіки художньої реалізації в оповіданні «Гайдамака» психології людини в умовах дисгармонії внутрішнього та зовнішнього її світу. Природно, що дослідники, аналізуючи цей твір, передусім розглядають характеристики головних персонажів – учнів 7 класу гімназії – Василя й Олеся, які пристали до загону гайдамаків у час їхньої «бійки» з червоногвардійцями, з ними відступали й потрапили в полон. Аналізуючи характеристики цих персонажів, дослідники відзначають, що у виокресленні їхньої інфантильності, неусвідомлення ними свого кроку до повстанців, автор послуговується рисами модерністичної поетики (елементами імпресіонізму, символізму в поєднанні з реалістичними). Торкаються й наявного в оповіданні «Гайдамака» мотиву повстанства, але інтерпитуючи його передусім як хронотопічне поле побутування героїв, зокрема Олеся. Концептуально функція його значно вагоміша, що й вимагає подальшого дослідження.

Через сприйняття Олеся, який пристав до гайдамаків, бо «зовсім розчарований у житті» [8, 259], заморочений недосконалістю своєї зовнішності, «від свідомості своєї непотрібності» [8, 260], що й штовхнуло його до пошуку смерті, розкривається не лише байдужість значної частини суспільства до революційних подій, а й нерозуміння нею своєї мети, врешті й слабкості гайдамацького руху. Це психологічно оприявнюється через вираз переживань героя, співвіднесеність його «я» і світу повстанців, розвиток конфлікту. Через сприйняття героя постає і світ червоногвардійців, і світ гайдамацтва, що інтерпретовані автором як своєрідний простір пізнання героєм свого «я», як поштовх до еволюції усвідомлення ним світу повстанства. В епізодах дій гайдамаків, їх відступу «“без бою”, розходження» [8, 262], фіксується стан здивування й презирства Олеся («А нащо було здаватися? Їх же небагато <...>. “Запорожці!” – подумав з презирством...» [8, 263]. Згадки про самороззброєння «вільного козацтва», відмову селян (чи тому, що «схилились на бік більшовиків», чи тому, що боялися «помсти червоногвардійців» [8, 261]) «укупі боронити інтереси рідної України» [8, 262] із загonom гайдамаків спершу скорельовані на встановлення емоційного стану героя – його суму, а далі на його спогади про себе в недавньому минулому, що розгортаються у формі самохарактеристики, у якій фіксується його розчарування в гайдамаках: він шкодує, «що не пішов до червоногвардійців, <...> ті хоч б'ються, грабують» [8, 562], тобто діють. Таким чином, оприявнюється ще одна риса повстанства – пасивність. Змінюючи

ситуаційні ракурси пізнання, точніше відчуття, Олесем світу повстанства, автор виокремлює мотив протесту, що реалізується на рівні підсвідомості героя як реакції на відступництво повстанців від обраного ними шляху й від отамана Дудника, який коли «усі здались, ще стріляв із кулемета і забив їхніх чоловік шість» [8, 263]. В епізоді розстрілу Дудника образ Олеся в епіцентрі тлумачення концепції повстанця. На звернення Дудника до гайдамаків: «– Хлопці! Не забувайте мене й Україну», – лише Олесь вигукнув: «– Не забудем!»». Цей його емоційний порив, як і його прихід до гайдамаків, немає в тексті оповідання прямого політичного вмотивування, та й не усвідомлював він у цьому плані свій прихід до гайдамаків. Але саме в його констатації заковано зародження протесту проти пасивності повстанців та й іншої інтерпретації внутрішнього сум'яття героя: Олесь не сприймає й червоних. У першій лаконічній характеристиці останніх його устами підкреслено негативну рису – «грабують». Спершу вона сприймається з певною мірою допустимості, але з розвитком сюжетної лінії гайдамаки – червоногвардійці розгорнуто систему означень жорстокості останніх: у ситуації допиту полонених до характеристики дій (знущання) червоних додаються деталі зла («починають звірити», «зі злістю», «злі очі»). На цьому тлі започатковано розвиток мотиву протесту, що надалі еволюціонує від внутрішнього відчуття героєм його необхідності до безпосереднього його вияву. Лаконічна авторська інтерпретація психологічного переживання героя змінюється емоційно насиченим роздумом: «... його взяла злість того, що вони знущалися над безсилим і обеззброєним ворогом: “Прокляті боягузи! Вміють тільки мирних людей розстрілювати”» [8, 265]. А далі пряме обвинувачення на адресу червоногвардійців і протидія: кидає їм у вічі – «зłodії та душогуби», відмовляється йти (посилаючись на травмовані ноги), «дерзить» комісару. У картині допиту в кабінеті комісара робить політичну заяву: «Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту і грабування» [8, 269]. Характер обґрунтування ним своєї мети, як і наступне зауваження автора («в школі <...> він мовчки тримався загально-російської орієнтації» [8, 269]), скорельовують на прочитання цього вчинку Олеся як вияву його бажання звернути на себе увагу, як гри, маски.

В образі Олеся в оповіданні «Гайдамака» уособлено тип людини, яка ще не знайшла свого місця у вирі боротьби, що розгорнулася на території України: він, дійсно, не знає, на яку стезю стати. Але винісши в назву твору означення «гайдамака» (текст оповідання дає підстави пов'язати його з образом Олеся), автор ніби зближує свого героя з повстанцями і в той же час у фіналі твору відокремлює його і від гайдамаків, і від червоногвардійців, натомість роблячи натяк на відчуття героєм трагічної провини. Обвинувачуючи і тих і тих, він робить крок до усвідомлення своєї участі – провини у вбивстві людей, неможливості її прощення: «... хіба я боровся? <...> А хіба пробував щонебудь?» – задається питанням Олесь. Прагнучи до самооцінки, він підсумовує: «Я тварина малодушна», бо в умовах “зненависті” теж ішов вбивати людей. Його слова про те, що робив це “не в ім'я повинності й боротьби”» [8, 267], не знімають відчуття ним своєї провини. Асоціативно вони акцентують перший крок героя до

пізнання себе в абсурдному світі тієї війни. А образ плачу Олеся, яким завершується не лише епізод знуцання червоногвардійців над ним, а й розвиток його сюжетної лінії в оповіданні, прочитується і як своєрідний знак майбутнього його вибору.

Наступний етап художньої реалізації теми повстанства в Україні у творчості В. Підмогильного – цикл його оповідань і новел «Повстанці». Написані в Катеринославі, вони були подані в 1921 році (після переїзду їх автора до Києва) до київського видавництва «Час», але не були опубліковані. Через що В. Підмогильний переслав їх до еміграційного журналу «Нова Україна», що виходив у Празі – Берліні, де вони й були надруковані в 1923 році. Редакторів журналу (В. Винниченка і М. Шаповала), а потім і читачів твори циклу зацікавили закодованою в їх текстах відповіддю на питання зумовленості виступу селян проти радянської влади її земельною політикою. Соціальні реалії останньої досить повно наведено в монографії В. Мельника [7, 121–123]. У циклі оповідань В. Підмогильного «Повстанці» протест селянства проти радянської влади, яка не виконала своєї обіцянки «Земля селянам», виражено через систему метафорично–символічних образів, певним чином поєднаних із реаліями часу. Їх політичний підтекст та й друкування за кордоном викликали гостру критику, а потім і заборону на їх друкування в Україні. Оповідання циклу «Повстанці» уперше були опубліковані в Україні в 1990 році в журналі «Прапор» (№ 7).

Порівняно з оповіданням «Гайдамака» герої циклу «Повстанці» свідомі своєї позиції й мети, що оприявнюється не через політичні заяви, а на рівні почуттів, співпереживань, викликаних дійсністю. У першому оповіданні циклу («Ідуть»), сюжет якого структурується як психологічна характеристика динаміки почуттів героїв, означених лексемою, винесеною в заголовок твору – «ідуть», що неодноразово повторюється на вербальному рівні і є ключовою парадигмою в розвитку мотиву вибору шляху до повстанців. Конкретизація його сутності лаконічно реалізується в першій сцені через деталі праці героїв, батька і сина (Прокопа і Тараса) Лісових, («одбудови гатки» на дорозі, бо незабаром доведеться «возити зерно до млина»). Саме в ній презентовано кардинальне слово – повідомлення сина («Тату, <...> я піду до батька Зайченка» [9, 66]) й авторське зауваження стосовно реакції на нього батька, врешті й сина теж («Після цього обидва ретельно працювали»). Реакція батька на таке повідомлення – мовчання, зміст якого розкривається в стилі імпресіонізму – у візійній ситуації, в епіцентрі зображення якої образ коней, наділених людською здатністю почувати. Через їхнє сприйняття поведінки господаря – антитетичності дій, очікуваних від нього (вигук-наказ «– Гей!» Прокопа, що взявся за віжки, пробуджує в конях надію на повернення до стайні, але “залізом вуздечки звернули їх до могили, звідкіля брано землю”, тому не повірили господарям, коли ті, повернули їх додому – “вони вже не бігли: були певні, що знову доведеться звертати до могили. Але вони знову помилились”» [9, 66]), активізовано функцію підтексту, що скорельовує на прочитання неспокою героїв. Цей зміст мовчання підкреслено і в побутовій ситуації обіду в просторі дому, у межі якої введено діалог, структурований репліками (запитання-відповіді), зміст і тональність яких засвідчують, що час між

висловленням сином свого рішення й теперішньою їхньою розмовою – це час роздумів обох. Перша фраза діалогу – запитання батька: «А як же мені самому господарювати» [9, 67] і відповідь на нього сина («Уже ж обсіялись, а жати я повернуся»), як й іронічне зауваження стосовно неї («Хіба що так») розшифровують попереднє мовчання як час роздумів і тривоги батька за себе, родину, за сина. Та й сина теж. Наступні однослівні благословіння батька (« – Іди!»), запитання («– Коли?») і відповідь сина («– Завтра вночі») [9, 67] оприявнюють ставлення героїв до повстання як екстремальної невчасної події, і водночас розуміння ними його необхідності.

Незаангажованість розкриття цієї внутрішньої суперечності, що постає на рівні підсвідомості героїв, простежується також у своєрідному епілозі оповідання «Ідуть», що є розв'язкою попередньої теми (Тарас і його товариші вирушають до повстанців) і в той же час самостійною імпресіоністично-експресіоністичною картиною стану душі героїв. Зіставлення останньої зі світом природи, символічно-метафоричні образи поглиблюють психологізм його вираження. Репрезентація їх у простір неба («Вони йшли далі, обережно ступаючи по землі, немов лізли по драбині на небо» [9, 69] є своєрідним виразом схвалення їхнього задуму, спробою їх сакралізації. Невипадково П. Єфремов свою статтю-рецензію про згадану вище збірку В. Підмогильного «Твори. Том 1» назвав «Поет чарів ночі». Він помітив у творах, що увійшли до неї, індивідуальність поетики майбутнього прозаїка-лірика (зорієнтованість на романтизм ХХ ст., вияв власної манери зображення спостереженої ним драматично-трагічної дійсності, за визначенням П. Єфремова, «жорстокої і брутальної» [3, 36]. Стосовно ж оповідань «Гайдамака» і «Повстанці» (за такою назвою було опубліковано «Ідуть» у збірці «Твори. Том 1») П. Єфремов наголошував на «перемозі в них» імпресіоністичної манери писання та синтетично-символічного поширення й поглиблення самого висвітлення реальної дійсності», хоч і визначав жанр твору «Ідуть» як нарис [3, 36]. Підтвердженням його думки про «імпресіоністичну манеру писання» є персоніфікований образ вишні як символ Дерева життя українця, ностальгічно-ідилічний образ тиші, романтично окреслений фантом степу з його безмежністю в їх співвіднесені із відчуттями героїв (Тараса – вишня «поклала йому на бриль білі пелюстки <...>, подарувала йому свої ще краси», тиша – «стала йому замість душі», «замість очей», бо мав «велике серце»; «степ дав йому міць нерухомості та спокій потужності» [9, 68-67]. Ці символічно-метафоричні образи є мітами національного, вони зорієнтовують на мотив волі, що потребує оборони.

У площину степу винесено й героїв оповідання «Отаман Кремнюк». Але в ньому і образ степу, і пов'язаний з ним модус повстання набувають іншого трактування. Юрій Лавріненко, представляючи В. Підмогильного читачам своєї книги «Розстріляне відродження», наголошує, що його твори «подають чималий матеріал для пізнання людини часів революції...» [6, 386]. Один з її аспектів репрезентовано в оповіданні «Отаман Кремнюк», у якому неординарність людини-повстанця, як і його світогляду, розкривається через сприйняття героєм степу. Співвідносячи внутрішній світ героя зі степом, автор художньо реалізує новий, порівняно з образами юнаків («Гайдамака»), майбутніх повстанців

(«Ідуть»), інший тип людини, яка стала на шлях повстанця, інше трактування волі (з погляду героя). Якщо йти за класифікацією концептів повстанства П. Прудона, головний герой оповідання «Отаман Кремнюк» – уособлення «індивідуального анархізму». Його характеристика структурується з системи опозицій на рівні душі («партійна» / «повстанська») і на рівні ідеологічно-моральних констант («партійна правда» / «повстанська правда»). З погляду героя, «повстанська правда» несумісна з «соціалістичною мрією» – їй немає місця в повстанській правді» [9, 80]. Означення «соціалістична мрія» озвучене у зв'язку з образом хорунжого Лободи, який прибув «до повстанського табору з посвідкою есера», тобто, за визначенням Кремнюка, одного з тих, хто має «партійну душу».

У розкритті теми повстанства й еволюції Лободи в координатах степу, що виокреслюється через рефлексії двох героїв, парадигми «повстанська душа» і «повстанська правда» ідентифікуються, Лобода з героя-опонента наближається до героя-однодумця отамана. Простір степу постає як місце переформатування свідомості хорунжого й еквівалент повстанства. Через опозицію степ – воля / нива оприявнюється дилема повстанець / хлібороб, що асоціативно зорієнтована на мотив несумісності праці хлібороба й безглуздя кровопролиття. Ці опозиції розгортаються в ракурсі трагічного. Генералізуючим у художньому розкритті прагнення волі Кремнюком є образ смерті, яка лише одна, за його переконанням, «може вгамувати спрагу простору» [9, 83]. Уперше про неї згадано в розповіді героя про своє захоплення степом у першій його зустрічі з ним: «Ми сплелися з ним в потужних обіймах, мов брати напередодні смерті» [9, 81].

Органічним продовженням – поглибленням виразу цього його відчуття є заява-предвіщення: «Я буду вбитий уночі серед степу» [9, 80]. З розвитком сюжету діапазон образу смерті багатоаспектно укрупнюється завдяки концентрації слова та дії героя від у запалі висловленої ним жадоби «піти на села із закликом: кров!», – хай у крові «затопиться безглуздя й захлинуться міста», бо за його переконанням, «кров червона й липуча мусить згонами впасти на степ, щоб умити йому засмутніле обличчя» [9, 82], – до подієвого вираження екстазу руйнівництва в ситуації нищення ниви. Заява Кремнюка, що цей його вчинок є «помстою на тих, хто катує степ, хто нищить буйні квітки, що ними бажав завітчати собі груди» [9, 83], є метафоричним вираженням однієї з версій повстанства, місії повстанця через емоційні рефлексії героя. Емоції в їх психологічному вираженні виконують катарсисну функцію. У наступних після ситуації столочення ниви в імпресіоністичних експресивних характеристиках стану як людини, так і степу (і навіть коней), виокреслюються афектно-екзальтований тип повстанця й риси рецептивної моделі революції. Пейзажні деталі («далекі могили»; «пахощі степу», сповнені «суму і нестому»), візійні образи, що поставали в уяві Лободи (спершу споглядача, а потім й учасника знищення ниви) в образах тіней, що з'являлися з могили, як постаті «з обличчями, заюшеними кров'ю»; градаційність звукових образів (пісні «зі скарг і крові <...>, «туги жінок», що, за авторським визначенням, «зливались у величезну кантату» [9, 83], надають оповіді відповідної тональності (радощі, жаль, благання). У векторі кантати й наступна уявна картина «шаленого бою», у якій теж

акцентовано звукові образи («зойк підтятого тіла та співи», «скиглення дівчини над барвінком» [9, 83–84]. Образ барвінку вжито в міфологічному значенні – символу вічної пам'яті по померлому [див.: 2, 428].

Логічною, на перший погляд, видається згадка про «щастя козацької відваги» як уособлення духу козацької вольності в діапазоні стану героя в просторі степу, її проекції на парадигму жертвопринесення у візійній картині ночі («ніч, як пущливий намет вельможного мешкання, як тихий дим жертвенного всепалення» [9, 84]). Але деталь «всепалення» переключає на поведінкову модель героя в просторі ниви, вибудовуючи її нову апокаліптичну проекцію: «Коли коні винесли їх знову на шлях, Кремнюк сказав: / – Хай же гинуть міста на його славу! (степу – Н. З.) / А потім додав він пошепки <...>: / – Ми знищимо й села, хай гине все во ім'я його!» [9, 84]. Цими словами поставлено останню крапку в рецептивній моделі повстанства в оповіданні «Отаман Кремнюк». Характер її художньої реалізації засвідчує зорієнтованість В. Підмогильного як художника слова на європейський модернізм, більше того й на відкриття нових модерністичних тенденцій, зокрема в царині екзистенціалізму, шлях українського письменника до яких було перервано в епоху розстріляного відродження.

До теми повстанства В. Підмогильний звертається і в повісті «Третя революція» (1926), але в її інтерпретації висуває інші універсалиї, що зумовлено соціально-політичними реаліями доби: лірико-романтичне захоплення ідеєю волі України («Ідуть») у контексті моделі повстанства змінюється виразом відчуття граничного афекту нищення («Отаман Кремнюк»), герой як уособлення індивідуалістичного анархізму поступається масі, охопленій екстазом руйнівництва («Третя революція»). Генералізуючою в розвитку конфлікту в тексті повісті виокреслено опозицію село / місто в її найабсурднішому вияві, де в активній позиції село. Назва твору («Третьою революцією» іменували виступ «революційно-повстанської армії» Н. Махна (1918–1921 роки) «деякі теоретики анархізму» [7, 157]), хронотопічні (через природні, топонімічні й історичні деталі) прикмети, зображені у творі ситуації й образ Махна безпосередньо зорієнтовують на події, що відбувалися восени 1918 року в Катеринославі і які були спричинені політикою більшовиків. Пообіцявши «Земля селянам!», більшовики, виконуючи вже перший свій «Декрет про землю» (прийнятий у кінці 1917 року), порушили свою обіцянку. У відповідь селянство, яке спершу підтримувало більшовиків, піднялося проти їх влади. Влада традиційно асоціювалася з містом. За уявленням персонажів-селян у повісті «Третя революція» місто – уособлення влади й кривди, центр, «звідки йшли усі накази, куди возилися податки, де жили дідичі, лунала чужа мова і зникав викоханий у степах хліб» [10, 438].

В. Мельник у своїй монографії один із перших відзначив, що В. Підмогильний у повісті «Третя революція» «спробував зануритися ще раз, більш аналітично у ту атмосферу історично непередбаченого загострення взаємин села і міста» [7, 157]. Ідучи цим шляхом – поглиблюючи розкриття психології повстанця, В. Підмогильний створює інший його тип: на місці того романтика, хто вирушаючи до батька Зайченка, «пив силу землі» («Ідуть»), тих, кому ніч відкривала «мрії про волю, жадобу влади, тишу забуття» («Перед наступом»), –

у повісті «Третя революція» погромники. У мотивації їхньої сутності домінуючим чинником постає почуття гніву: «смертельна звіряча лють», у якій сфокусовано «всю безоглядність ненависті села до пана і до всього, що панським здавалось» [10, 418]. На цьому ґрунтується їхня програма «знищити панів», народжується їхня ненависть. З розвитком сюжету саме на вираженні цієї емоції (на психологічному, подієвому, мовленнєвому рівнях) вибудовується динаміка конфлікту. Психологічний мікрообраз «люті» поглиблюється в ситуаціях поведінки махновців, образи яких перебувають у причинно-наслідковому зв'язку з мотивом стихії повстанства, з розвитком якого виокреслюється образ міста-хаоса, міста-руїни. У центральну позицію в характеристиці останнього виведено образ смерті. Від його експресивних означень («смертельний диригент», «танець смерті», «смертельна симфонія») до трагічних деталей («труп вершника в обіймах коня»), документальної вставки («Наказ Ч. 1»), де чотири рази згадано слово-погрозу «розстрілять», до фрази, висловленої в наказовій тональності «пострілять і край», якою завершується сцена в льоху.

Урбаністичний простір у конкретній хронотопічній точці сюжету наділений рисами потворності, що виявляються через рецепторне сприйняття (зорове, слухове) та ситуаційну їх конкретизацію: «льох» і «жах льохових ночей» у підвалі готелю «Асторія»; «каганець» і «буржуйка», «напівтемрява» і «безсонні ночі» у помешканні однієї родини; тропеїчні образи «чорного стовбура», що «велично окреслив у повітрі смертельну дугу» в міському саду; бульвар, що «вишкірив з-під землі потворні високі пеньки»; будинки, що «скам'яніли» [10, 427]; «побиті», «замкнені крамниці» [10, 430] – усі ці реалії, ініційовані часом «третьої революції», презентовані в повісті В. Підмогильного як нового етапу повстанства, порівняно із зображенням у його оповіданнях.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Відродження нації (історія української революції [марець 1917 р. – грудень 1919 р.]) : у 3 ч. – / Володимир Винниченко – К. – Відень, 1920. – Ч. 3. – [репринтне відтворення]. – 542 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Єфремов П. Поет чарів ночі / П. Єфремов // Єфремов П. Молитва богу невідомому / [Упор. М. Чабан]. – Д., 1983. – С. 31–41.
4. Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. / С. Єфремов. – [вид. четверте, з одмінами й додатками]. – Т. 2. – Нью-Йорк, 1991. – 430 с.
5. Історія міст і сіл УРСР. Дніпропетровська область / [ред. колегія. Голова П. Тронько]. – К. : Головна ред. Української Радян. енциклопедії АН УРСР, 1969. – 958 с.
6. Лавріненко Ю. Валеріан Підмогильний / Ю. Лавріненко // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917 – 1933 / [підгот. тексту, редак. М. К. Наєнка] – К. : ВЦ «Просвіта», 2001. – С. 386–390.
7. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : [монографія] /

Володимир Олександрович Мельник. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.

8. Підмогильний В. Гайдамака / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Місто. Роман. Оповідання. – К. : Молодь, 1989. – С. 258 – 272.

9. Підмогильний В. Повстанці / Валер'ян Підмогильний // Прапор. – 1990. – № 7. – С. 65 – 91.

10. Підмогильний В. Третя революція / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Місто. Роман. Оповідання. – К. : Молодь, 1989. – С. 414 – 440.

Annotation

Zavertaluk N. I. The conception of the rebellion in Valerian Pidmohylny's flash fiction: the formation of the modernistic discourse in its artistic realization

The article deals with the investigation of the peculiar interpretation of the conception of rebellion and the type of insurgent in Valerian Pidmohylny's short stories and in his short novel "The Third Revolution". The evolution of the representation of this theme in obedience to the social and political movements of that epoch was researched. The pathos of its depiction on the psychological, event and speech level was studied from the first steps of its knowledge through the lyric-romantic admiration of the future freedom ("They are coming"), the existential affect of the collision of feeling of freedom in the projection to the readiness to destroy everything on way to it ("Chieftain Kremnjuk"), to the tragic-dramatic manifestation of the ecstasy of the destruction ("The Third Revolution"). The specific of the artistic representation of the emotional conditions of human and mass, the depiction of the reality with the existential concepts of steppe, rage-hate, ruin, death, the oppositions of steppe and field, city and village were investigated. Their poetical peculiarities and the structuring of facts and personages characteristics (symbols, kinds of metaphors, thing, landscape, behavior and psychological details) were analyzed. The syncretism of V. Pidmohylny's individual style (the combining of the features of realism, expressionism, impressionism, existentialism) as his onliness in the Ukrainian literature of 1920-30th and his orientation to the modernistic tendencies in the European literature were researched.

Key words: V. Pidmohylny, rebellion, type of insurgent, evolution, pathos, existential concepts, syncretism, symbols, oppositions thralldom – freedom, steppe – field, city – village, detail, kinds of metaphors.

**АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОДЕРНІСТСЬКИХ
І ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО, М. КІДРУКА, М. ВІТКОВСЬКОГО, О. ТОКАРЧУК)**

У статті розглянуто текстові інтерпретаційні моделі, характерні для модерністських і постмодерністських оповідних стратегій, зумовлених розумінням співвіднесення літературного твору й дійсності (примат текстовості в постмодернізмі на противагу домінуванню метафізичної есенційності модерністських творів), на матеріалі творів українських і польських письменників.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, літературознавча антропологія, інтерпретація, інтерпретативна роль.

В статье рассмотрены текстовые интерпретативные модели, характерные для модернистских и постмодернистских повествовательных стратегий, обусловленных пониманием соотношений литературного произведения и действительности (примат текстовости в постмодернизме в противовес доминированию метафизической эссенциальности модернистских произведений), на материале произведений украинских и польских писателей.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, литературоведческая антропологія, интерпретация, интерпретативная роль.

Постмодерна ситуація в сучасній літературі зумовлена поглядом на культуру й дійсність як на явища ілюзорні, створені людською уявою й інтерпретацією, позбавлені тілесності й реальності, що побутують як знаки без значення. Водночас художнє втілення ілюзій як позасвідомого або мисленнєвих, ідейних і соціальних стереотипів сприяє декодуванню усталених значень і свіжому, незаангажованому сторонніми впливами, у тому числі засобів масової комунікації, погляду реципієнта на власний світогляд і самоідентифікацію. У цьому сенсі продовжується традиція антропологічної інтерпретації художніх текстів у набутті реципієнтом «себе-досвіду» завдяки реалізації власної здатності репрезентувати Універсум [7, 60].

Антропологічні студії – модерний проект, «квінтесенція модернізму в науці» [11]. Відмінність антропологічного наукового погляду на текст від художнього полягає в тому, що в останньому «не йдеться ні про називання чи представлення одиничного, ні про формулювання загальних істин, а тільки про відкриття форм, які накопичують попереднє й уможливлюють нове пізнавальне

досвідчення одиничних речей (як казав <...> Пауль Клее: “мистецтво не просто наслідує видиме, а робить видимим”))» [3, 35].

Літературознавча антропологія бере початок від культурної антропології XIX ст., котра відшукує відмінності власної культури від інших, чужих, екзотичних культур і на цій засаді вибудовує власну ідентичність. Увага культурологів була зосереджена переважно на дослідженні архаїчних культур як таких, що позбавлені цивілізаційних впливів та характеризуються міфологічним мисленням. Цей напрям досліджень яскраво представлений розвідками Мірчі Еліаде. Учений, досліджуючи архетипні засади мислення сучасної людини, наголошує на особливостях існування есхатологічного міфу в сучасній європейській культурі. У праці «Аспекти міфу» (1963) підкреслює, що «в есхатології головне – не кінець світу, а впевненість у новому началі» [10, 81], есхатологічні міфи символічно руйнують усталений порядок старого світу й на його місці вибудовують світ первісного раю [10, 78]. Найоптимістичнішою він називає комуністичну есхатологію, у якій остання битва між добром і злом завершується абсолютним кінцем історії [10, 182]. Апокаліптичні настрої західної людини (станом на початок 60-х років, коли активно починають розвиватися постмодерністська філософія й мистецтво) зумовлені очікуванням катастрофічного кінця світу від термоядерної зброї: «В усвідомленні жителів Заходу цей кінець буде повним і остаточним, за ним не відбудеться нового створення світу» [10, 79]. Розділ «“Кінець світу” в сучасному мистецтві» засвідчує розуміння М. Еліаде відмінності «революційної» якості сучасного йому мистецтва від «нігілізму й песимізму перших революціонерів і руйнівників» [10, 79]: «У наш час жоден з великих митців не вірить у деградацію й невідворотне зникнення свого мистецтва. <...> Художники першими із сучасників доклали всіх зусиль для дійсного руйнування свого світу, для того, щоб відтворити заново усвіт творчої уяви, у якій людина могла б одночасно жити, спостерігати й мріяти» [10, 80].

Літературознавча антропологія містить два аспекти. По-перше, це антропологія літератури як науки про антропологічні підстави, функції, зумовленість літератури та її учасників [3, 9, 11]. По-друге, літературна антропологія виступає як знання про антропологічні виміри й особливості літературних структур і категорій [3, 11]. На думку С. Яковенка, ці аспекти поєднує в собі поняття літературознавчої антропології, бо передбачає антропологічну інтерпретацію текстів і відповідну методологію (див.: [7, 57]).

Обидва зазначені аспекти є вагомими для інтерпретативних моделей художніх творів і мають свою специфіку в модерністських і постмодерністських текстах. Метою статті вважаємо зіставлення антропологічних інтерпретативних моделей у модерністських і постмодерністських текстах на матеріалі творів В. Підмогильного (представник модернізму) та М. Кідрука, М. Вітковського, О. Токарчук (письменники-постмодерністи). Вибір об'єктів дослідження зумовлений прагненням охопити художні варіанти репрезентації самоусвідомлення людини залежно від зовнішніх і внутрішніх чинників, зокрема соціального (опис маргінальних категорій населення – М. Вітковський),

географічного (процес самодетермінації під час зіткнень з іншими культурами – М. Кідрук), професійного (уособлення термінів, що використовуються для означення психології творчості – О. Токарчук), психічного (стан людини, що перебуває в межовій ситуації – В. Підмогильний).

Для антропологічних інтерпретацій художніх текстів важливого значення набувають такі поняття, як досвід, ідентифікація, інший, чужий, центр, периферія, маргінальність тощо, зорієнтовані на відображення у творі різних психічних станів у процесі їх переживання персонажами та ситуацій самоосмислення. Ключовим моментом є внутрішній світ персонажа (усвідомлюваний і поза усвідомленням). Ракурс його осмислення визначається інтерпретативними ролями наратора й персонажа.

Пізнавальний фокус належить культурі центру. У модерністських творах таким центром зазвичай виступає наратор або головний герой. Валер'ян Підмогильний у цьому питанні відходить від традиції. Зокрема, в оповіданні «Ваня» ціннісним центром є реципієнт, котрий «арбітрує» поведінку хлопчика в спробі підпорядкувати її усталеним нормам поведінки й моралі. На початку твору характер Вані як розсудливої, працелюбної й морально виваженої дитини розкривається ґрунтовно, послідовно, без поспіху. Ніби між іншим, незадовго до фіналу в ситуації покаяння за злочин перед залишками забитого собаки зазначається його вік – сім років: «Тоді серед зеленої трави з довгим подихом упала навколішки семилітня людина, грузнучи в слизькій, холодній болоті, й, схиливши голову та простягнувши руки до неба, проказала...» [4, 25]. Ця деталь стає ключовою для подальшого розгортання подій та інтерпретації, адже за християнськими традиціями до досягнення семирічного віку дитина – чиста й безгрішна, нею опікуються ангели, а після вона вже вважається дорослою й відповідає за власні гріхи.

Оповідь побудовано таким чином, що складно дати однозначну оцінку: засудити хлопчика чи вибачити йому злочин. Автор зображує Ваню як слухняну дитину, але дуже вразливу. Світ навколо він сприймає як живий. Це водночас світ християнський (у його уяві постають зримі картини його власного майбутнього в пеклі та собаки в раю), язичницький (багата уява хлопчика перетворює дерево в рівчаку на людожера, а дерева в лісі – на свідків злочину: «Йому було соромно дерев, котрі бачили, як він бив Жучка києм і камінням...» [4, 24]) і казковий (очікував на чарівника із золотим костуром, котрий би забрав його життя й повернув Жучка). Вразливість (на пояснення незрозумілих явищ уява хлопця малює картини, яких він постійно лякається) і дитинність (створення власного фантасмагоричного світу під впливом переказів, міфів і казок) сприяють тому, що уява, реальність і сновидіння постають як єдиний континуум, у якому цілодобово перебуває Ваня. Після скоєння злочину вдень його поведінка в межах норми, але вночі персонажа зусібіч обсідають жахи, що продовжуються вві сні. Тому фінальна сцена може бути трактована і як ситуація втрати здорового глузду хлопцем, і як черговий нічний кошмар. Від читача залежить, який діагноз він поставить персонажу, адже залишається незавершеною паралель між описом етапів сказу в Жучка, якого припнули, щоб пересвідчитися в його хворобі, та

послідовного нагнітання сцен опису емоційного зрушення Вані. Хлопцю не вистачило емоційної раціональності дорослих, щоб сприйняти смерть свого чотирилапого друга, та сміливості, щоб протистояти власним страхам (які спричинили його реакцію на побачений труп собаки), а також християнської віри у всепрощення.

Якщо в оповіданні «Ваня» будь-яка стороння характеристика хлопця відсутня (любов матері й няньки не враховується, бо вони не знають про скоєний злочин), то в «Історії пані Ївги» [6] та «Гайдамаці» [5] відтворено прямі й непрямі характеристики героїв іншими персонажами, але вони не становлять ціннісного орієнтиру, а лише зазначають стан героїв як маргінальний – серединний між крайнощами: пролетаріями й панами («Історія пані Ївги») та червоногвардійцями, гайдамаками, гімназистами («Гайдамака»). У «Гайдамаці» описуються дії героя – Олеся, коли мирний час (навчання в гімназії, любов рідних і байдужість до нього інших гімназистів) залишився вже в минулому, а теперішнє визначається протистоянням двох військово-політичних сил, далеких від романтично-піднесеного образу оборонця ідеалів національної свободи (гайдамаки) та соціальної рівності (червоногвардійці). Маргінальність героїв В. Підмогильного пов'язана, отже, не з віддаленістю від центру, а з відстороненістю від декількох центрів, що становлять ціннісні орієнтири переломної епохи.

Твори письменників-постмодерністів так само відбивають осмислення людиною власного досвіду кризової ситуації. Поняття кризи, переломного моменту для кожного з героїв інших текстів, обраних для аналізу, своє й пов'язане з позатекстовою ситуацією. Водночас спостерігаємо в кожному із цих випадків вихід за межі тексту, перетворення світу за його межами на художній. Для В. Підмогильного світ тексту й реальності відмінні. Дійсність означена ціннісними орієнтирами (прихована за відстороненою, позірно позаоцінною експресивністю авторська інтенційність; провокована інтерпретативно-оцінна активність реципієнта), згідно з якими художній світ сприймається як авторська вигадка, ілюстрація для художнього означення екзистенційного стану людини в ситуації морального міжчасся.

Художній світ «Мексиканських хронік» [2] М. Кідрука максимально злитий із позахудожньою реальністю. Наратор персоніфікований у тексті як альтер-его автора, нарація ведеться як оповідь про пригоди, стилізована під дружню розмову, достовірність подій підтверджується фотографіями із зображеннями автора, згадуваних персонажів й описуваних місць. Кризовість ситуації полягає не в тих карколомних подіях, до яких потрапляє герой, а в усвідомленні зміни світу, який він намагається досягнути. Традиційна картина світу поділу на своїх і чужих стала вже архаїчною. Відкриттям для героя Максима Кідрука є те, що іншим давно відомо: світ має унікальність не для людства в цілому, а розкриває власні таємниці окремо для кожної людини, бо цивілізація охопила вже весь світ. Протиставлення Я – Чужий у цьому світі неможливе, бо відсутні чіткі межі. Воно змінюється на протиставлення Я – Інший, що передбачає наявність спільного життєвого простору та зняття із себе функцій ціннісного центру та адекватної репрезентації. Герой М. Кідрука не описує екзотичну для нього культуру,

а вдивляється в неї, ніби в дзеркало, змінюючи власний світогляд, розкриваючи перед читачем процес нової самодетермінації.

Міхал Вітковський у романі «Хтивня» [1] документалізує оповідь іншим чином, а саме апелюванням до подій свого життя, професійної діяльності та надає посилання на власний сайт, яким можуть скористатися читачі. Його герой маргінальний, як і персонажі В. Підмогильного. Але маргінальність пов'язана не з перебуванням героя між полярними ціннісними системами, де норми змішані, і не з ситуацією набування нової самодетермінації при зіткненні з чужою культурою. Герой усвідомлює себе як Іншого, розкриваючи в собі нові грані свого єства, притлумлювані раніше страхом відчутти себе поза суспільством, у якому набув певного статусу. Персонаж М. Вітковського, як і М. Кідрука, має ім'я та риси біографії свого автора. Він – породження глобалізації, відбиває страхи нового суспільства. Тепер межі проходять не між державами, а у свідомості людини. Людина відчуває свою незахищеність перед соціумом без кордонів та постійно змінюваною дійсністю. Відчуття безпеки й упевненості зумовлене приналежністю до певної соціальної групи. Таку групу для наратора визначає його професія, він журналіст і письменник (стабільний достаток, повага, лабільність). Інша група, з якою згодом ідентифікує себе персонаж, – «феї» (польські гомосексуалісти, що оформилися в соціальну групу в часи ПНР та відрізняють себе від геїв, які прагнуть офіційного визнання від суспільства). У творі стисло викладено основні соціальні аспекти їх життя, що становлять «енциклопедичні» відомості про них, однак не розкривають їх ідентичність.

Якщо В. Підмогильний, М. Кідрук та М. Вітковський репрезентують у своїх текстах антропологічні підстави фікційного світу, то Ольга Токарчук в оповіданні «Суб'єкт» [8] художньо обіграє антропологічні аспекти літературних структур. Письменниця звертається до питання кризи в літературі та літературознавчій методології. Її спосіб виходу за межі тексту полягає в залученні до нього як текстуального коду методологічних дискусій постструктуралістів про специфіку художньої творчості. Персонажами тексту О. Токарчук є письменник Станіслав Самборський і його романне альтер-его, персоніфіковане незалежно від волі автора. На незначному просторі відбувається зміна ціннісного фокусу від письменника до його персонажа. На початку твору письменник ностальгує за втраченим відчуттям, що все ще попереду, він нудиться від власної зреалізованості й геніальності. Під кінець – він цілком поступається своїм життєвим простором тому, кого текстово створив за власною подобою.

Символічного значення й іронічного звучання в оповіданні «Суб'єкт» набуває простір, у якому змальовано події. Спочатку простір поділяється на текстовий, побутово-реальний і уявно-творчий. Згодом простір звужується до одного виміру, у якому текст і реальність неподільні. Персонаж Самборський згадує власний роман, читаючи монографію про себе та цей роман, де зазначено його адресу як адресу його альтер-его. Він знаходиться у своїй улюбленій кав'ярні, спілкується з власними читачами. Уявний простір складається зі згадок про складний, абсурдний світ минулого, коли так легко писалося, і про теперішній світ, позбавлений яскравості й погрузлий у буденності: «Нормальність була

нецікавою, повною дрібних проблем, маловажних абищиць, які щоранку висипалися з газет, як пісок, і одразу припадали пилом» [8, 55]. Його особистий простір визначався відчуттям, «що перебуває у самій середині світу» [8, 56]. У подальшому позиція письменника маргіналізується. Відбувається сюжетне розгортання метафори «зайняти чиєсь місце». Самборський спостерігає схожого на себе чужинця, який займає його життєвий простір спочатку в будинку, а згодом і в соціумі. Периферія і центр міняються ролями. Реальність поступається текстовості. Персонаж «оживає», а автор «помирає» – іде зі сцени тексту. До читача тепер промовляє (у тому числі й на радіо, й по телебаченню) лише персонаж, цікавіший і оригінальніший, сміливіший і талановитіший, ніж його автор, який таким створив власне альтер-его, бо хотів бачити себе очима інших кращим, ніж усвідомлює себе сам.

Таким чином, світ письменника Самборського (персонажа) став його власним текстом, у якому автору як персонажу місця немає, воно зайняте наратором. Комізму трагічній ситуації «обездомлення» автора надає невдала спроба його альтер-его повернути свого творця до активного творчого життя. Автор і персонаж постають, ніби симетричні частини піщаного годинника, котрі час від часу міняються позицією (хто вгорі), набуваючи сутності іншої частини. Читач має розшифрувати літературну дискусію, аби надати інтерпретативної зрозумілості передфінальній сцені, у якій Самборський намагається відновити статус-кво, кидаючись із кулаками на своє альтер-его, якого про себе називав «той», але терпить поразку: «Уп'явшись холодним, драглистим поглядом у переляканого таким поворотом справи Самборського, видихнув йому просто в лице: «Я вигадав тебе, розумієш, ти, сопля довбана. Вигадав тебе і в будь-яку мить можу тебе скасувати, ти лиш звичайнісінький наратор, ліричний суб'єкт, невдала конструкція чи що там ще. Тому не підскакуй і сиди тихо». З огидою відпустив Самборського і повернувся до столу» [8, 61].

Отже, в поезії творів В. Підмогильного наявні тенденції, що стануть характерними для постмодерної ситуації, коли пізнавальний фокус передоручається реципієнту («Ваня») та в центр зображення потрапляють не екзистенційні страхи чи страхи, пов'язані з пізнанням Чужого, а страхи «світу зростаючої близькості чужого» [9, 7] – ті, що перебувають в особистому просторі. Для розуміння себе («Гайдамака») або вибудовування власної особистості («Історія пані Ївги») герої використовують інших як дзеркало. М. Кідрук не стільки відтворює світ інших, скільки власні відчуття від дотику до іншого. М. Вітковський безпосередньо не подає трансгресійний процес, він залишається поза кадром. Герой говорить про себе ніби ззовні, створюючи часову затримку в трансляції читачу власних перетворень. Критики закидали М. Вітковському нелітературність його тексту, виявлення антропологічного дослідження культури «фей» у літературній формі. Емоційний досвід персонажів М. Кідрука і М. Вітківського спрямований на пізнання себе, тоді як пізнавальний вектор текстів В. Підмогильного спрямований на підтвердження авторських філософських, метафізичних розмислів, що стосуються питань пізнання навколишнього світу й себе в ньому. Іншим у його текстах виступає предмет,

явище, людина, емоції стосуються морального аспекту. Ціннісним центром у текстах В. Підмогильного є світ дорослих, тому персонажі – діти, підлітки – показані в ситуації становлення, вони помиляються, але не усвідомлюють мети власних пошуків, діючи інстинктивно. Його герої виділяються з маси (мають або виробляють власний погляд на світ, пізнаючи його. Водночас світ і герой не розвиваються, а розкриваються, виявляючи закономірності буття, незалежні від персонажа).

У сучасних текстах відсутнє поняття загального, на перший план висувається приналежність до соціуму, цінності якого поділяє персонаж (М. Вітковський), чи тимчасовість, певна випадковість соціальних утворень на основі спільності деяких принципів і поглядів залежно від зовнішніх чинників, якими виступає спільна діяльність – навчання, відпочинок, співмешкання, огляд пам'яток культури (М. Кідрук). Акцентування умовності художнього світу, твореного В. Підмогильним, відбувається завдяки щільній обробці матеріалу. Увага письменника зосереджена на етапах репрезентації читачу ідеї, тому всі зайві деталі прибрані. Через те його герої здебільшого не мають портретів, зазначено лише вік або інші характеристики, необхідні для логіки репрезентації позахудожньої ідеї. Читач має зробити висновок, необхідний автору. Водночас твори сприймаються як художні завдяки створенню емоційної напруги та яскравого конфлікту, що реалізується в межовій ситуації й потребує від персонажа значної емоційної насаги, сміливості та інших рис модерного героя, а від читача – бажання захоплюватися цими ідеальними рисами та жахатися карколомних обставин, у які поміщено персонажа. В. Підмогильний розкриває власний погляд, тому персонаж у його творах – не суб'єкт дій, а ілюстрація, об'єкт, що втілює інтенцію, не суб'єкт, а засіб. Натомість М. Кідрук висловлює власне емоційне досвідчення світу, інтонаційно стилізуючи оповідь під невимушену бесіду, що виявляється в повсякчасній і переважно ситуативно невмотивованій зміні фокалізації, часопросторових акцентів позиції оповідача. Його персонаж – власне альтер-его, ріднить його не з науковою діяльністю, а виходить у світ повсякденного переживання. М. Вітковський, як і М. Кідрук, виражає спільність із читачем через залучення до власного світу, робить його свідком самоідентифікаційної трансгресії, надаючи інформацію, що уможливорює її застосування в реальній для читача дійсності. О. Токарчук із В. Підмогильним ріднить те, що її текст – художня умовність, яка розкриває певну ідею, де Іншим виступає сам автор відносно власного творення. Відповідно спільне й відмінне подані «в одному флаконі», адже художня реальність в О. Токарчук не залежить від реальної дійсності, як у В. Підмогильного, оскільки його інтенція спрямована на її пізнання. О. Токарчук досліджує власне антропологію літератури в художній формі.

Список використаних джерел

1. Вітковський М. Хтивня : [роман] / Міхал Вітковський ; [пер. з польської Андрія Бондаря]. – К. : Нора-Друк, 2006. – 288 с. – (День Європи).

2. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії / Максим Кідрук. – К. : Нора-Друк, 2009. – 304 с. – (Мандри).
3. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2007. – 64 с. – («Університетські діалоги», № 4).
4. Підмогильний В. Ваня / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість : [для серед. та ст. шк. віку] / [Упоряд. та автор передм. і приміт. В. Є. Коцюк] ; Худож. О. В. Набока. – К. : Веселка, 1991. – С. 12 – 27.
5. Підмогильний В. Гайдамака / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість : [для серед. та ст. шк. віку] / [Упоряд. та автор передм. і приміт. В. Є. Коцюк] ; Худож. О. В. Набока. – К. : Веселка, 1991. – С. 33 – 47.
6. Підмогильний В. Історія пані Ївги / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість : [для серед. та ст. шк. віку] / [Упоряд. та автор передм. і приміт. В. Є. Коцюк] ; Худож. О. В. Набока. – К. : Веселка, 1991. – С. 27 – 33.
7. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2009. – № 5. – С. 48 – 61.
8. Токарчук О. Суб'єкт / Ольга Токарчук // Токарчук О. Гра на багатьох барабанчиках / [переклав з польської Віктор Дмитрук]. – Львів : Літопис, 2004. – С. 54 – 61.
9. Чижевський К. Чужий – Інша – Свої: розмова над берегом ріки / Кшиштоф Чижевський. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2011. – 96 с. – («Університетські діалоги», № 12).
10. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. В. П. Большакова]. – 4-е изд. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.
11. Burszta Wojciech J. Dystans i konwersacja. O dekonstrukcji teorii kultury / Wojciech J. Burszta [Електронний ресурс] // Kultura wspólnoczesna. – № 2. – 1993. – S. 72 – 80. – Режим доступу до дурналу : <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/511/Dystans%20i%20konwersacja.%20O%20dekonstrukcji%20teorii%20kultury>.

Annotation

Kropyvko I. V. The Anthropological Aspects of Interpreting Modernist and Postmodernist Texts (a Case Study of the Creative Works by V. Pidmohylny, M. Kidruk, M. Vitkovsky, O. Tokarczuk)

The article considers the text interpretative models characteristic of modernist and postmodernist narrative strategies determined by the understanding of the relationship between literary work and reality (the postmodernist priority of textuality in contrast with the dominant of metaphysical essentiality of modernist texts) in the case study of literary works of Ukrainian and Polish writers.

Literary anthropology is a new aspect of exploring the specifics of literary creation and artistic texts. It was born on the ground of anthropological studies in culturology demonstrating the interest of the modern era in discovering exotic worlds. The situation of postmodern changed the focus of explorers' view from reality to textuality understanding reality as hyperreality. The contemporary stage of literary anthropology is an attempt of returning to the connections of literature with reality and culture; as for artistic texts, it predicts realizing the interpretative strategies different from modernist models.

In the article the following items were chosen as the clue points of analysis: notions of centre, outlying area, marginality, self-identification as textual reconstruction of "self-experience"; categories of the Other and stranger aimed at literary re-creation of the personages' psychical states in the course of undergoing these conditions. The scope of comprehending a personage's inner world (realized and none realized) in the text is defined by the interpretative roles of narrator and personage. The texts chosen for study cover the artistic variants of representing personal self-consciousness regardless both inner and external causes, in particular social factor (the depiction of marginal categories of population – M. Vitkovsky), geographic factor (the process of self-determination in the course of conflicting with other cultures – M. Kidruk), professional factor (the personification of the terms used for denoting the psychology of creativity – O. Tokarczuk), psychological (the state of a person in the ultimate situation – V. Pidmohylny).

Key words: modernism, postmodernism, literary anthropology, V. Pidmohylny, M. Kidruk, M. Vitkovsky, O. Tokarczuk.

УДК. 821.161.2:82.3. Підмог. «1920»

Р. В. Мовчан (м. Київ)

ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 1920-х РОКІВ

У статті розглянуто стилеві домінанти неореалістичної прози Валер'яна Підмогильного як одного з провідних українських модерністів 1920-х років. Увагу зосереджено на фройдизмі та ірраціональному, екзистенціалізмі, поєднаних з інтелектуалізмом, іронічністю прозового наративу митця. У цьому полягали особливості і його романного мислення, індивідуальне новаторство, трансформація традиції в тодішньому національному контексті.

Ключові слова: модернізм, неореалізм, ірраціоналізм, екзистенціалізм, раціональність, урбанізм.

В статье рассмотрены стилевые доминанты неореалистической прозы В. Підмогильного как одного из ведущих украинских модернистов 1920-х годов. Внимание сосредоточено на фрейдизме, иррациональном, экзистенциализме, интеллектуализме, ироничности прозаического нарратива писателя. В этом состоят особенности и его романного мышления, индивидуальное новаторство, трансформация традиции в тогдашнем национальном контексте.

Ключевые слова: модернизм, неореализм, иррациональность, экзистенциализм, рациональность, урбанизм.

З іменем Валер'яна Підмогильного пов'язано модерністську лінію розвитку новітньої української літератури, зокрема в 1920-х роках її неореалістичне, екзистенціалістське, урбаністичне спрямування. Хоч за життя письменника його твори зазнавали жорсткої критики, вульгаризаторських, ідеологічних оцінок, на зразок: «занадто суб'єктивний», «класово непримиренний до пролетарської революції», «замінює чинники соціальні біологічними», має нахил «до песимізму і трагічності», «наскрізь несучасний, ворожий радісному сприйманню життя». Погодьмося: деякі з них і нині виглядають досить-таки точними. Ще б пак: вони належать і таким серйозним знавцям літератури, як Михайло Доленго, Михайло Могилянський, Андрій Ніковський, Фелікс Якубовський. Але тоді їх сприймали як готові «ярлики» для серйозних політичних обвинувачень митця як виразника інтересів буржуазії, вузького кола інтелігенції, ворога революції та робітничого класу. За це він розплатився своїм молодим талановитим життям і довготривалим заборонним вилученням із літературного процесу.

За часів незалежності України його твори поступово почали повертатися до читачів сучасними перевиданнями. На них звернули серйозну увагу молоді дослідники, аспіранти, досвідчені науковці. У цьому контексті потрібно згадати монографії «Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.» (1994) Володимира Мельника і «Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного» (2004) Максима Тарнавського. Зауважмо настановчу тезу останнього: «... цей письменник не був типовим представником того розквіту української літератури і культури, яке відбулося в перше десятиліття радянської влади в Україні <...> У добу, яку характеризували естетичні експерименти і модерністські шукання, він свідомо лишався реалістом» [7, 8 – 9]. Власне, щось подібне доводив і В. Мельник, який наголошував на «поетиці психологічного реалізму» митця в контекстуальному зіставленні з сучасниками. Ці праці з'явилися в Україні з різницею в десять років, хоч створювалися паралельно. Мабуть, тому вони і змістово, і методологічно знаходилися в одній площині. Між цими двома монографіями 1997 року літературознавство поповнилося кількома знаковими працями. Насамперед це монографія «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» Тамари Гундорової, у якій було здійснено постмодерну інтерпретацію одного періоду літературного модернізму з перспективи транс-модерності, що суттєво поглибило розуміння його іманентної

природи загалом. У ній також зроблено аргументовану заяву про існування не лише різних періодів модернізму, а й різних його парадигм, національних різновидів. На жаль, ці висновки не помітило наше тодішнє літературознавство.

«Вибухово» ж новаційну, провокативну роль уже за постановкою питання модернізму в часово ширшому національному контексті виконала студія «Дискурс модернізму в українській літературі» Соломії Павличко. Однак у ній розгляд цього «дискурсу» здійснювався лише на основі європоцентричної ідентифікації, стандартів зарубіжного «високого модернізму», через що українському модернізмові загалом було відмовлено в праві самостійної національної парадигми. А модернізм 1920-х років постав не лише «захованим», а й «недокрівним», як такий, що «не породив вершинних художніх явищ». Усе ж особливе місце в тодішній українській літературі дослідниця відвела творам В. Домонтовича і В. Підмогильного, як авторам «нового для української літератури типу інтелектуального роману». Адже, як зазначала С. Павличко, «інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури ХХ століття в цілому. Інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом» [4, 209].

Отже, чи був модерністом Валер'ян Підмогильний, якщо він писав «інтелектуальну прозу»? – питання ніби й риторичне. Проте лише цього аргументу недостатньо, потрібно враховувати чимало й інших, які характеризують його індивідуальний стиль, водночас репрезентують особливості неореалістичної стильової течії в єдиній системі цілісного, хоч і гетерогенного, явища українського модернізму 1920-х років. Бодай короткий огляд цих тенденцій допоможе увиразнити місце, роль визначеного письменника в контексті тодішнього літературного процесу, позначеного активним модерністським оновленням. Якщо врахувати, що модернізм як відкрита система іманентно тяжіє до трансмутації будь-якої традиції, зокрема й національної, то стане зрозуміло, що не такими вже й однозначними були його «взаємини» з реалізмом у 1920-ті роки.

Після 1914 року українська людина змінилася, вийшовши за межі національного, вона відчула індивідуальну належність до всього світу, що активізувало її самоусвідомлення. Реалістична література зосереджувалася переважно на селянській тематиці, етнографічному побутовізміві, соціальних суперечностях, класовій боротьбі тощо, на маргінесі залишалася сама людина з її особистими переживаннями, відчуттями, потребами. Тому вже від початку ХХ ст. художня система реалізму світоглядно й естетично еволюціонувала, вона наблизилася до тогочасних кодів суспільного й духовного життя, пережила внутрішню модерністську трансмутацію, видозмінюючися в імпресіонізм, символізм, експресіонізм, неореалізм. Проте модернізм 1920-х років мав більші можливості в практичній реалізації зазначених світоглядно-художніх видозмін. З'явився новий український читач, який репрезентував ширші верстви городян, робітництва, інтелігенції. Значно пожвавилася й пореволюційне культурно-мистецьке життя, що створювало об'єктивні умови для аналітичного, критичного

дискурсу, а разом з епатажним запереченням реалізму XIX ст. – його новітнє переосмислення.

Прикметно, що серед розмаїття стильових течій, тенденцій літератури 1920-х років неореалізм став основним носієм реалістичної художньої системи в багатшаровому силовому полі модернізму. На мій погляд, дуже точно сказала про неореалізм початку XX ст. Т. Гундорова: «...реалізм нового типу з його орієнтацією на синтетичну універсальну реалістичну систему вписувався в лінію розвитку нових течій і відштовхувався від романтичного типу творчості, відповідно і від неоромантичної стильової манери» [1, 173]. Це особливо потрібно зауважити щодо літературного процесу й 1920-х років. Неоромантична стильова течія тоді була чи не переважаючою, але не єдиною. Скажімо, М. Хвильовий у своїй концепції циклічного розвитку культури, надаючи пріоритет неоромантизмові, поряд із ним відводить місце для оновленого реалізму, хоч і відкидає «абсолютний реалізм пролетарського мистецтва». Дещо інакше міркували П. Филипович, В. Підмогильний, М. Куліш та ін., які першість у майбутньому українському мистецтві все ж віддавали неореалізмові. До того ж не йшлося про відродження реалізму XIX ст., а про його модерністську трансформацію.

Зокрема, у своєму відгуку на експериментаторський роман «Майстер корабля» Ю. Яновського В. Підмогильний, пояснюючи оновлення ролі реалізму та його сутності, зауважував: «...не думаю, щоб романтизм міг бути фарватером нашого літературного річища. Перед нами складаються нові взаємини, відшаровується новий побут, формується нова мораль, запановують нові творчі ідеї, навіть “вічні”, “прокляті” питання людськості постають у дивних “учудненнях” – тому більше, ніж будь-коли, на пізнання й на активізацію дійсності творчість мусить бути скерована. Реалізм, збагатившись на здобутки інших формальних напрямків, що завжди тільки торують йому переможний шлях, повинен стати в нас гаслом усіх мистецтв, “майстрóm” нашого мистецького корабля. А романтизм матиме в ньому одну з невеликих кают» [6, 271]. Водночас про те, що В. Підмогильний досить-таки критично зорієнтувався в хибах і перевагах реалізму XIX ст., свідчить його передмова до видання вибраних творів І. Нечуя-Левицького 1927 року. Він помітив і невиразний сюжет, і «необробленість фрази», і споглядальну описовість, і крайню ослабленість суб'єктивного начала, і відсутність авторського «духу», невміння організувати матеріал ідейно, проте відзначив той синтетичний універсалізм, про який пише й Т. Гундорова, що забезпечує «високе художнє досягнення» творам І. Нечуя-Левицького. Як знаємо, такі міркування про реалізм письменник практично втілює у власній неореалістичній прозі, узявши від І. Нечуя-Левицького те найголовніше, що, власне, і робить його текст прозовим.

Отже, В. Підмогильний декларує пріоритетну роль реалістичної традиції в тодішній літературі. Водночас, як би парадоксально це не звучало в контексті тверджень про нього як «суворого аналітика доби», його художня свідомість пов'язана з культом ірраціонального, «виплеканого» романтиками. Для романтизму світ є «живим організмом» із нерозривною єдністю окремих частин,

які «зумовлені та скермовані цілим» [8, 356–357]. Відповідно, романтики визнають пріоритетним емоційне, інтуїтивне, ірраціональне пізнання світу, поряд із пізнанням науковим, бо для них розум, як наголошує Д. Чижевський, – «лише одна зі здатностей людського духу, та й то не найвища, неповна, недостатня» [8, 356]. За його допомогою неможливо глибоко пізнати світ, «соціальне буття», людину, які складено з багатьох «внутрішніх протилежностей», антитез, а крім видимої, зовнішньої, мають ще й невидиму, «таємничу» сферу, яку романтики назвали «нічною стороною». Людина може перебувати під впливом таких неусвідомлених сил у собі, водночас ця «нічна сторона» її душі, духовне життя можуть відкрити «вихід із сфери звичайного її буття до інших сфер, почасти вищих, і мають тому глибоке значення» [8, 357].

Ця романтична концепція суголосна не лише модерністським пошукам В. Підмогильного. У європейському мистецтві 1920-х років загалом спостерігаємо активізацію ірраціонального начала, заперечення реалістично-натуралістичної художньої практики, що було пов'язано з крахом позитивізму ще на початку ХХ ст., ствердженням ідеалістичних концепцій Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, впливом індивідуалізму Ф. Ніцше, інтуїтивістської естетики А. Бергсона, психоаналітичної теорії З. Фрейда, що й надалі, упродовж усього ХХ ст., «підживлювали» європейську художню свідомість.

Відповідно, ірраціоналізм стає однією з основних типологічних ознак й української прози 1910-х – початку 1920-х років – у період її найінтенсивніших пошуків подальшого шляху розвитку. Це закономірно, бо ж він був притаманний їй іманентно, традиційно пов'язаний із потужним суб'єктивним началом. Проте, на відміну від попередньої реалістичної доби позитивізму, у новому часі сфера прихованого, недосяжного для наукового пізнання світу й людини, як то було й за доби романтизму, стає пріоритетною в художній обсервації, а під час творчого процесу може виявлятися і як відвертий бунт проти розуму. Однак від середини 1920-х років в українській прозі раціональне начало разом із епічним наративом помітно посилюється, у деяких випадках воно поступово витісняє ірраціональне, яке все ж не зникає повністю. Ці тенденції можна спостерегти в межах творчості того ж таки В. Підмогильного. Український модернізм 1920-х заперечував еволюційність розвитку загалом. Крім того, що художня свідомість багатьох тодішніх митців була дуалістичною. З одного боку, пріоритет у пізнанні світу віддавався ірраціональному, інтуїтивному началу (проза М. Хвильового, Ю. Яновського, Г. Косинки, І. Дніпровського, М. Івченка та ін.). З іншого – спостерігаємо поступове відродження культу гасіо – в українському романі 1920-х років з'являються елементи інтелектуальної, аналітичної прози (романи В. Підмогильного, В. Домонтовича, М. Хвильового, Є. Плужника, М. Івченка, В. Гжицького).

Прикметно, що сама проблема ірраціонального часом переноситься безпосередньо в полемічний художній дискурс. У таких творах, як «Честь» М. Могилянського, «Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Недуга» Є. Плужника, «Робітні сили» М. Івченка, «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича та ін. можна простежити художню полеміку

між прагматичністю, раціональністю й емоційним, ірраціональним. Отож мовби моделюється пошукова ситуація вибору українською людиною свого шляху духовного поступу.

Та повернімося до початку 1920-х років, коли український модернізм завойовував свої позиції, використовуючи ірраціональне начало вже як свою стратегічну домінуючу ознаку, запозичену саме від романтизму й органічно прищеплену в новому часі, що прикметно – у такий спосіб трансформуючи й традицію реалізму в неореалізм.

Свого часу поглиблення романтизмом розуміння світу й людини, розширення сфери пізнання загалом, як і примноження його інструментарію, підготували ґрунт для нігілізму й індивідуалізму Ф. Ніцше, психоаналізу З. Фрейда, що пояснив ірраціональне, несвідоме матеріалістично. Як зауважує Е. Гелнер, «у його руках дещо туманна й метафізична Воля (Шопенгавер) або Воля до Влади (Ніцше) була наділена особливою <...>, визначеною емпірично формою та прив'язана до сексуальності» [2, 138]. У 1920-і роки психоаналіз З. Фрейда сягнув вершини популярності в усьому світі. Не винятком була й УСРР – тодішні часописи рясніють статтями на тему фрейдизму. Таке теоретичне зацікавлення ним частково позначається на ідейно-стильових пошуках письменників нової генерації, скажімо таких, як Ю. Шпол, М. Хвильовий, Гео Шкурупій, В. Вразливий, Т. Осьмачка та ін. У В. Підмогильного безпосередня зацікавленість З. Фрейдом, очевидно, посилилася, коли він уже переїхав до Києва, була довготривалою й незмінною, бо ж відповідала його переконанням. Це виявлено не лише в дискусіях з Є. Плужником, іншими «попутниками», С. Єфремовим, а й зовсім конкретно – у дослідженні «Іван Нечуй-Левицький (Спроба психоаналізу творчості)». Однак це все було після друку першої збірки «Твори. Том 1», наскрізно фрейдівської.

Тематичний діапазон оповідань збірки «Твори. Том 1» значною мірою базувався на особистому сенсуальному досвіді автора, учня реального училища. Увагу митця зосереджено на людині внутрішній, тобто на таємничому «его», підсвідомих нюансах психіки молодої людини, її сексуальності, на різних ненормальних, «гріховних» душевних станах і настроях (скажімо, суїцидному чи жадоби помсти), тобто на фобіях, комплексах, витіснених інстинктах – тій «нічній стороні» людини, де сховане найнедосяжніше – страшний і жорстокий «звір», який насправді керує її поведінкою, вчинками. У контексті попередньої й пореволюційної української літератури це був пошуковий і досить нетрадиційний крок молодого автора. Він більше сприймав загальну тенденцію тодішньої європейської літератури, на якій уже від початку ХХ ст. позначився вплив психоаналізу З. Фрейда. Така увага В. Підмогильного саме до ірраціонального відповідала загальним модерністським пошукам новітнього часу, особливо на початку 1920-х, коли ще були активними тенденції символізму та імпресіонізму. Людина несоціальна зацікавлювала українських митців, які у своїх творах не аналізували суспільні процеси, а зображували її в пореволюційному бутті.

Герой перших творів В. Підмогильного – юний гімназист, позбавлений руйнівного впливу соціуму, тому по-дитячому наївно й самовпевнено шукає відповіді на «важкі» екзистенційні питання, пов'язані з сексуальністю, смертю, призначенням і ствердженням людини тощо, більше прислухаючися до внутрішнього голосу, аніж керуючися здоровим глуздом. Він прагне самоствердитися, пізнати «дорослий» світ за допомогою пробудженого потягу статі, розчаровується, зневірюється, відчуває безсилля, самотність, песимізм. Автор стає ретельним обсерватором впливу підсвідомого на поведінку свого юного героя, його особливі відчуття, роздуми про оте таємниче в собі. Так, герой оповідання «На селі» доходить зовсім несподіваного висновку – людина повинна ненавидіти сонце як утілення життя, і бажати ночі – уособлення ірреального, духовного, сакрального, бо лише вночі вона найкраще може проявити себе. Такі екзистенційні питання порушено й в оповіданні «Гайдамака», у якому складну та трагічну політичну тему переведено в психологічну площину.

У контексті ірраціоналізму написано й драматичний етюд «Смерть». Панічний страх перед невідомістю, незрозумілою містикою, а також споглядальна покірність перед неминучістю – ці символістські мотиви твору В. Підмогильного не дарма згодом матимуть місце і в новелах та оповіданнях М. Хвильового («Синій листопад»), І. Дніпровського, А. Любченка та ін. Адже вони втілювали загальні тенденції пореволюційної атмосфери, відчуття людини в епоху суспільних катаклізмів. Мав рацію П. Колесник, убачаючи в першій книжці В. Підмогильного «ідею людського безсилля, марності людського життя» [3, 11]. Однак ця екзистенційна ідея, утілюючи песимізм світобачення молодого письменника й часткову атмосферу пореволюційної епохи, усе ж і в ранніх творах не єдина. Його герої, борсаючись у полоні постійних рефлексій, комплексів, страхів, завжди намагаються знайти вихід, нехай безглуздий і невиправданий. Згадаймо безногого Тимоша («Старець»), який не лише підсвідомо прагне захиститися, а й ствердитися, розбудивши в собі «звіра».

Згодом В. Підмогильний заховає схожі психоаналітичні рефлексії глибше в текст, хоч вони завжди супроводжуватимуть зображення його людини. Як у циклі «Повстанці», створеному не без впливу Ф. Ніцше, – там зроблено не ідеологічний, а психологічний акцент – на прагненні учасників українського повстанського руху до «волі, жадоби влади, тиші забуття». Показово, що цикл завершується оповіданням «Іван Босий», у якому порушено ірраціональну тему божевілля, загалом не типову для української літератури.

У повісті «Остап Шаптала» особливо впадає в око «шопенгауерівське споглядання» автора, його майстерність аналізувати ненормальний, хворобливий стан людської психіки, детального й переконливого опису найтонших порухів ураженої свідомості головного героя Остапа, у якого помирає улюблена сестра. У центрі твору – одвічна проблема життя й смерті, проте саме в чуттєвому сприйманні та вираженні, яку розглянуто як зіткнення буттєвої реальності з хворобливою мрією, матеріального, тілесного з духовним. Водночас через зображення таких незвичних стосунків брата і сестри автор відтворює невитіснені

підсвідомі бажання, пропонує читачеві художній варіант нездоланого едіпового комплексу.

Водночас В. Підмогильний як модерніст крізь призму «одвічних» «проклятих питань» (життя, смерть, стать, сила, слабкість, дух, тіло, краса, потворність) естетично «просвічував» і свій непростий час, виокремлюючи людину, душу якої цінував, за традицією романтизму, понад усе. Це підтверджують й оповідання з найповнішої книжки вибраного «Проблема хліба» (1927). В основі уміщених у ній оповідань «Собака», «Проблема хліба», «Син» – «голодний побут» як реалістичне тло, на якому розгортається художнє дослідження психіки людини в екстремальній ситуації. На такому своєрідному життєвому матеріалі В. Підмогильний намагається обсервувати силу та слабкість людини, розглянути пов'язаність у ній тілесного й духовного начал. Ба більше: у них оголено непоборну могутність ірраціональних сил, зацентовано на питанні: чи дух може упокорити тіло, перемогти плоть?

Персонажі багатьох оповідань прозаїка – люди пересічні, а часом і зайві в кипучому вирі пореволюційної дійсності. Саме такими постають колишній директор гімназії Володимир Петрович («Сонце сходить»), колишня поміщиця («Історія пані Ївги»). Це означає, що В. Підмогильний, на відміну від «пролетарських митців» (А. Головка, П. Панч, О. Копиленко та ін.), глибше розуміє складність і суперечності самої революції, пореволюційні суспільні та психологічні колізії. Тому так проникливо передає агресивний, руйнівний її вплив на незахищену душу людини. Його людина – особлива, не соціальна в тому сенсі, як її зображували прозаїки ХІХ ст. Хоч вона і є продуктом конкретно-історичного буття, водночас перестає бути лише виразником, ілюстратором соціальних процесів. Чи не вперше в тодішній українській літературі ця людина постає як самодостатній об'єкт письменницького зацікавлення. І в цьому специфічному підході до зображення людини В. Підмогильний був послідовним. Означення його, автора оповідань першої збірки, П. Єфремовим як «поета чарів ночі» характерне і для більш досвідченого автора романних текстів. Усіх його героїв пов'язує єдність різних начал, із-поміж яких особливо цікавим для нього є «дуєт» душі й тіла, раціонального й підсвідомого, що в реалістичній прозі відзначалося лише побіжно, як і конфлікт між ними, тому й письменник постійно акцентує на ідеї протистояння між розумом та інстинктом, ірраціональним.

Прозаїк постійно намагається простежити, наскільки людина може бути залежною від підсвідомого в собі, від потреб тіла та інстинктів, а також від зовнішніх обставин, які часом суперечать духовним запитам. У такий спосіб він ніби намагається повернути своєму героєві природне обличчя. Ця особливість прози В. Підмогильного відповідала загальній тенденції українського модернізму 1920-х років, зокрема посиленню ірраціонального начала, тяжінню до індивідуалізму. Крім того, його модерністський герой не протиставляє свій внутрішній світ реальному / чужому життю, що притаманне для романтизму, для нього зовнішнє й внутрішнє взаємопов'язані, взаємообумовлені. Прикметно, що через долі своїх героїв В. Підмогильний, на відміну від багатьох сучасників, які оспівували героїчне в житті, простежує екзистенційні проблеми малості,

безпорадності, самотності людини у вирі великого й абсурдного світу. Опис страждань, переживань, хворобливих рефлексій, сум'яття тощо – саме ці темні, непривабливі барви основні на його палітрі, з часом вони стають дедалі виразнішими. Тому-то критика писала про нього як про «наскрізь несучасного» письменника, який стоїть «на варті страждання». У цьому виявився зв'язок українського митця з європейською модерністською літературою. Проте, на відміну від майбутніх екзистенційних героїв Сартра чи Камю, його людина, борсаючись у полоні переживань, рефлексій, підсвідомих дій, завжди шукає вихід із темного тунелю. Цей вихід здебільшого-таки – у собі. А шлях її пошуків є шляхом буттєвого самоствердження. Недарма в останній своїй «Повісті без назви...» В. Підмогильний намагатиметься вирвати свого героя з полону хаотичного, абсурдного безвиходу. Пошуки Андрієм Городовським жінки – це умовна модель пошуку світла в п'їтмі. У такому цілеспрямованому самоусвідомленні Андрій починає розуміти свою самодостатність як людини, здатної протистояти світовому абсурдові. Отак по-романтичному, цілісно В. Підмогильний сприймав зовнішній світ, а людина несоціальна для нього завжди була в центрі художньої обсервації.

Загальновідомо про вплив на В. Підмогильного-письменника й французьких реалістів, твори яких він найбільше перекладав. Певний час йому імпонували й унанімісти (Ж. Ромен, Ж. Дюамель), які, хоч і були інтуїтивістами, проте заперечували символізм та індивідуалізм, активно розвивали соціальну тематику. Урешті, він наслідував А. Франса, представника французького неокласицизму, свого улюбленого ще замолоду літературного вчителя. У пізнанні А. Франс визнавав пріоритет розуму, шопенгауерівське «споглядання світу» для нього не було пасивним, а означало інтелектуальне пізнання, аналізування, осмислення, а свій справжній погляд на світ, свій песимізм він приховував за іронією та скепсисом. Чи не тому й В. Підмогильний-модерніст, разом з ірраціональним цінував розум, що спроможний установити розірваний зв'язок між різними частками, проаналізувавши й синтезувавши їх. Лише розум міг породити іронію чи скепсис – як наслідок неприйняття світу. В. Підмогильний обрав найоптимальніший для себе гностичний варіант, бо для нього ірраціональне ніколи не означало містичне, демонічно-сакральне чи божественне в тому значенні, яким воно було для романтиків. І правильно помітив П. Єфремов: «В. Підмогильний – письменник доби занепаду богів; він – скептик і, видимо, до цього часу в таке чудо не вірив та ледве чи коли і повірить» [10, 97], бо перша чверть ХХ ст., крім усього, – апофеоз доби ніцшеанівського (революційного – як більшовицького варіанту) нігілізму.

При цьому В. Підмогильний не висловлює відверто свого ставлення до зображуваного. Він описує, ретельно фіксує різні вияви екзистенційних відчуттів самотньої, зневаженої, відчуженої від пореволюційного соціуму людини. Ю. Шерех, у тодішній українській літературі виокремлюючи В. Підмогильного як єдиного справжнього прозаїка, справедливо наголошував, що він на стильовому рівні «уміє загнздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви “розливних сліз”, “плиткої гістерії”» [9, 88]. Прозаїк переборює

імпліцитне суб'єктивне начало, імпресіоністичну ірраціональність початку 1920-х років, іманентно притаманну українській традиції, стверджуючи у своїй творчості об'єктивний, власне прозовий наратив. Він створює модерністську модель світу – як сукупність зовнішнього й внутрішнього, матеріального й духовного, гасію й епосію, намагаючися розпізнати українську людину в новому, випробувальному соціумі – і все це в межах епічної стильової парадигми, постійного балансування «між розумом та ірраціональністю» (за М. Тарнавським). Водночас така епічна парадигма посутньо відрізняється від національної реалістичної традиції, вона пов'язана з раціональним, вираженим поглядом автора, з перевагою в ньому сумніву, скепсису, іронії, філософічності. У творах В. Підмогильного іронія й скепсис – прикметні ознаки його індивідуального стилю, єдиний спосіб «озвучення» авторського голосу. Це важлива тенденція пошукового етапу національної літератури. Водночас естетична «відкритість» модернізму, у полі якого здійснювалися ці пошуки, сприяла витворенню нового романного дискурсу загалом.

Наприкінці 1920-х років українська література «вибухнула» строкатим суцвіттям «великої» прози, що засвідчило загальну дозрілість українських митців до модерного романного мислення. Тодішня проза відзначається не лише посутнім змістовим оновленням, відмовою від традиційної селянської тематики, розширенням її проблемно-тематичного діапазону, а й деструкцією жанрів, сміливими експериментами з прозовим наративом тощо. Це стосувалося насамперед прозаїків, схильних до авангардизму, експериментаторства, – Юрія Яновського, Миколи Хвильового, Майка Йогансена, Гео Шкурупія, Юліана Шпола, Леоніда Скрипника.

Прикметно, що на цьому тлі форма урбаністичних романів В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма») більше традиційна, адже автор свідомо відштовхувався від класичного романного зразка. Він не грається зі словом, як Юрій Яновський чи, особливо, Микола Хвильовий, – його оповідь строго логічна, спокійно-послідовна, лаконічна, хоч й описово «густа», деталізована. Свого часу Ю. Шерех, аналізуючи «Місто», відзначив «карбовану, іронічну й тверезу» «дикцію Підмогильного», яка була справжнім тріумфом «урбанізму в творчій методі», і небезпідставно наголосив: «...уже самого цього було б досить, щоб “Місто” було однією з вершин української прози і дороговказом для її дальшого розвитку» [9, 89].

У цьому творі письменник модернізує поширений мандрівний сюжет про людину з провінції, яка потрапила в місто (відомий із зарубіжної та української літератури XIX ст.), здійснює психологічний аналіз поведінки людини в «межовій» ситуації пореволюційної української дійсності. Чи Степан Радченко, уродженець села, «завойовуючи» місто, переміг, чи став новим типом європейської (бунтівливої, активної) людини? – питання залишилося без відповіді. Адже герой пройшов неоднозначний шлях ствердження, самореалізації й водночас ступив на стежу паралельної руйнації чогось важливого в собі. Власне, у романі змодельовано шпенглерівську ідею шляху людської цивілізації (її уособлює шлях до міста) через мотив екзистенційної самотності такої

маргінальної, знищеної людини, її відчуженості. У такий спосіб автор заперечує безоглядну романтизацію «життя під стріхами», як і міського життя. Він художньо досліджує цей шлях поступу, щоб, за його ж словами, «наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконцентрувати його в ній» [5, 45]. На той час це означало «європеїзувати», тобто модернізувати психіку інертної, терплячої української людини, показати імовірний шлях руху й розвитку. У романі конкретно-історичне місто виконує роль узагальненого образу міської культури (як міської моделі буття), власне міської свідомості. Цій же маргінальній темі було присвячено й «Невеличку драму». Уже сама назва заперечувала традиційне розкриття світової теми покинутої дівчини. У назві твору іронічно закодовано екзистенційну ідею: людина є лише маленькою піщиною на тлі Всесвіту, тому її власні трагедії й драми повинні сприйматися саме так. Автор відмовляється від традиційної аналітичності, сентиментальності, розчуленості, детальної анатомії «важких питань» людських стосунків – усе переведено в легку, грайливо-іронічну площину. Прикметно, що у випробувальній ситуації Марта Висоцька значно сильніша від свого попередника Степана Радченка. Історія її нерозділеного кохання («невеличка драма») – лише необхідна умова для духовного загартування. На такий «модерний» висновок наштовхує логіка розвитку подій у романі, хоч фінал його також залишається відкритим, як і має бути в зрілому модерністському творі.

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. / Т. Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 166 – 191.
2. Гелнер Е. Розум і культура: Історична роль раціональності та раціоналізму / Е. Гелнер ; [пер. з англ.]. – Х. : Акта, 2004. – 238 с.
3. Колесник П. Валеріан Підмогильний / П. Колесник. – Х. : ЛіМ, 1931. – 32 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія] / С. Павличко. – [2-ге вид., перероб. і доп.]. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
5. Підмогильний В. Несподівано (Моя остання книга) / Валер'ян Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.
6. Поетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майтер корабля» як літературна містифікація. – К. : Факт, 2002. – 344 с.
7. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ.]. – К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 232 с.
8. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.
9. Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валер'яна Підмогильного) / Ю. Шерех // Не для дітей : Літературно-критичні статті й есеї. – Нью-Йорк, 1964. – С. 83 – 96.

10. Юноша В. Поет чарів ночі / В. Юноша // Вир революції. – Катеринослав, 1921. – С. 93 – 101.

Annotation

Movchan R. V. Valerian Pidmohylny's prose in the context of Ukrainian modernism of 1920th.

The article studies the key stylistic features of the neorealist prose of Valerian Pidmohylny, one of the leading Ukrainian modernists of 1920th. He created the modernist world model combining external and internal, corporeal, material and spiritual, ratio and emotio. Human being in a new society full of trials and tribulations is in the center of Valerian Pidmohylny's artistic observation. He focuses on the irrational worldview (inherited from the Romanticism), Freudianism, existentialism. These attributes of his writing are connected with the rationality, irony, skepticism and philosophical features of artist's prose narration within the framework of epic stylistic paradigm. The depiction of characters in Valerian Pidmohylny's prose deals with the accentuation of human's specialty in social life dissimilar to the way it was represented by the writers of XIXth century. A human being in his texts is the product of social and historical existence but the characters are not only the illustrations to the social processes. Almost for the first time in the history of Ukrainian literature in Valerian Pidmohylny's prose a human is the all-sufficient object of the writer's interest. That kind of representation of the characters was the consistent Pidmohylny's creative method. The novelist tries to analyze human subjection to his subconscious, to the external circumstances, the instincts and the needs of body which sometimes are contradictory to the spiritual needs. It constitutes the peculiarities of artist's novelistic thinking, the personal innovations, the transformation of the traditions of foreign and Ukrainian literatures in the national context of that time especially in view of the growing role of individualism and irrationality.

Key words: modernism, neorealism, irrationalism, Freudianism, existentialism, rationality, irony, urbanism, tradition, innovation.

УДК 821.161.2-31.09

Н. П. Олійник (м. Дніпро)

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ХРОНОТОПУ В ПОВІСТІ ВАЛЕР'ЯНА
ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»**

У статті розглянуто повість Валер'яна Підмогильного «Остап Шаптала» в ракурсі екзистенційного дискурсу, висвітлено хронотопічну організацію твору, що будується на усвідомленні героєм інстинктів смерті, самотності,

відчуженості, непотрібності. Визначено специфіку художнього структурування хронотопу втраченого простору, замкнутого, обмеженого інтер'єрного, церковного, а також розвитку мотиву зустрічей, концепту вікна, сільських / міських топосів тощо.

Ключові слова: *екзистенційність, хронотоп, відчуження, кризова ситуація, сільські / міські топоси, часові маркери.*

В статті розглядається повість Валеріяна Підмогильного «Остан Шантала» в ракурсі екзистенціального дискурсу, освітається хронотопічна організація творчості, яка будується на усвідомленні героєм інстинктів смерті, самотності, відчуження, непотрібності. Визначається специфіка художнього структурування хронотопу втраченого простору, замкнутого, обмеженого інтер'єрного, церковного, а також розвитку мотиву зустрічей, концепта вікна, сільських / міських топосів тощо.

Ключевые слова: *экзистенциальность, хронотоп, отчуждение, кризисная ситуация, сельские / городские топосы, временные маркеры.*

Творчість Валер'яна Підмогильного – одного з найяскравіших митців епохи «Розстріляного відродження», прозаїк високої культури письма, заглибленого в психологію багатовимірної людської характеру – привертала увагу багатьох відомих дослідників (П. Колесник, М. Ласло-Куцюк, С. Луцій, В. Мельник, Р. Мовчан, Н. Мафтин, Т. Пастух, М. Тарнавський, В. Шевчук та ін.). І сьогодні вивчення самотнього творчого доробку митця позначене науковими пошуками літературознавців у найрізноманітніших ракурсах: жанрово-стильовому, характеру осмислення художнього світу в контексті імпресіоністичної повісті (С. Журба); з'ясуванню співвіднесення ірраціонального / раціонального в характерах героїв В. Підмогильного (І. Котик); розгляду специфіки моделювання художньої свідомості (Н. Мафтин); концепції людини, рис національної ментальності (І. Кудря), проблем відчуження та абсурду (Л. Пізнюк), страху, відчаю, смерті (С. Хопта) тощо.

Актуальною проблемою сучасного літературознавчого дискурсу є екзистенційне прочитання доробку В. Підмогильного. І це цілком закономірно, бо, як справедливо підкреслив В. Мельник, «українська проза до В. Підмогильного ще не знала такого докладного обґрунтування екзистенціальності людини» [5, 271].

У сучасних інтерпретаціях української літератури 20-х років минулого століття знаходимо підтвердження думки про те, що власне екзистенційні мотиви – сенсу буття, нездійснених сподівань, абсурдності навіколишнього світу, самотності, відчуженості, страху, відчаю, страждання, смерті – наявні у творчості А. Головка, Є. Плужника, М. Хвильового, П. Панча. Але екзистенціалізм в Україні не став явищем поширеним через ідеологічний тиск партії і держави на літературу і мистецтво, тоталітарну заблокованість життя і творчості письменників, засилля ортодоксальної критики, що призводили до трагедії

талановитих митців. На цьому тлі, ніби спалах метеорита в небі, вияскравлюється постать Валер'яна Підмогильного – письменника, у творчості якого екзистенціалізм виявився найглибше й найпослідовніше, що засвідчують його повісті «Остап Шаптала» (1921), «Третя революція» (1926), збірка новел «Проблема хліба» (1927). «Очевидно, такий тип мислення був органічно властивий письменникові», – зазначає Вал. Шевчук, акцентуючи на його унікальності: це «майже геніальне прочуття одного з мислительських комплексів людини XX століття» [7, 12].

Повість «Остап Шаптала», яку В. Дончик назвав «найпершою повістю в нашій (радянській – Н. О.) прозі» [2, 57], «стала ніби рубіконом між ранньою, хоч якою цікавою, а все-таки учнівською прозою, що зібрана в першій книжці, і майстерними, блискучими оповіданнями «В епідемічному бараці, «Собака», «Проблема хліба» [7, 10]. Літературознавці справедливо вважають цей твір новим словом у творчості письменника й класичним зразком екзистенціалізму. Повість «Остап Шаптала» розглядалася дослідниками різноракурсно як у контексті прозового доробку митця, так і з погляду психоаналітичної теорії й художньої реалізації буддистських мотивів (І. Котик, М. Нестелєєв), сільського хронотопу (С. Жигун), інтертекстуального поля (С. Журба), наративної структури (Л. Рева), типологічного аналізу текстів зазначеної повісті В. Підмогильного і твору А. Камю «Сторонній» з метою вивчення екзистенціалів «відчуження» і «смерть» (Є. Лепьохін), модусів художньої екзистенції у В. Підмогильного, М. Яцкова та В. Домонтовича (С. Хопта) та ін.

І все ж повість «Остап Шаптала» В. Підмогильного видається нам ще не дослідженою належним чином, зокрема й проблема вивчення твору в контексті історії та поетики жанру повісті в українській літературі XX століття, психологізму у творчому доробку митців 20-х років, окремих аспектів поетики твору, зокрема її хронотопічної організації, наративу, ідейно-естетичної функції художньої деталі, кольорономінантів тощо.

Мета пропонованої статті – проаналізувати екзистенційність хронотопу повісті «Остап Шаптала», його функції увиразнення картини світу, який набирає ознак трагічності, вираження болісних пошуків особистістю свого місця в духовному космосі, подолання нею оголеного інстинкту смерті.

Екзистенційний хронотоп у повісті В. Підмогильного базується на усвідомленні героєм самотності, відчуженості, непотрібності, страху, абсурдності світу, роздвоєння і злиття свідомого й підсвідомого. Так автор художньо реалізує «відомий мотив «цвіт яблуні» (М. Коцюбинський): пріоритет особистого почуття перед обов'язком» [4, 68].

Коли повість «Остап Шаптала» побачила світ, її автору, Валер'яну Підмогильному, якого правомірно назвуть «суворим аналітиком доби» (В. Мельник), був 21 рік. Його героєві Остапові – сільському хлопцеві, який здобув освіту в місті (як і автор) і працював там інженером на гамарні, було не набагато більше. Сестрі героя Олюсі, за точною вказівкою в тексті, виповнилося 22, коли вона померла. Остап – старший люблячий брат, інтелігент у першому поколінні, належав до тієї частини молоді, яку письменник добре знав і яку власне

репрезентував у своїй ранній, та й пізнішій прозі. Асоціальний (Остапа зовсім не цікавить те, що відбувається в суспільстві, він живе лише своїми відчуттями, переживаннями, болем), нерелігійний («Шаптала знав, що сестра, як і він, не вірить у Бога» [6, 250], точніше релігійний на рівні підсвідомому), нетворчий (наукою займається його товариш, грубий «трансцендальний математик» Левко Вербун) Остап Шаптала, відчужений, пасивний, «для якого смерть – не тільки логічне, а й щасливе довершення життя, «радість нерухомості» [3, 663], певною мірою унаочнює індивідуально-конкретну, окремішню людину в кризовій ситуації, роздвоєну, рефлектуючу, не «виліплєну» творчою уявою автора, а закорінену в національний ґрунт, у життя народу та української інтелігенції.

Архетипним образом вияву людської екзистенції постає в аналізованій повісті В. Підмогильного біль, що власне визначає смислову наповненість хронотопу й тісно пов'язаний з релігійністю, яка є, що переконливо обґрунтовує І. Котик, «типово східною». «Його (Шаптали – Н. О.) духовний шлях відповідає ранньобуддійській концепції нірвани – тобто погамуванню почуттів, бажань, досягнення цілковитого спокою» [4, 66], – зауважує дослідник.

Релігійність Остапа Шаптали визначає часову організацію твору, зокрема, поєднання історичного часу з церковним – Великоднем – святом, коли «Господь відчиняє небо і через небесні ворота приносить у людські душі очисний вогонь» [1, 54]. Саме на Великдень відбувається частина подій повісті. Твір починається з психологічного відтворення стану героя в церкві, коли «до початку Великодньої заутрені лишалось ще досить часу» [6, 247]. Великодня ніч має стати моментом духовного перелому, прозріння, одкровення, просвітлення, очищення – на зміну буденному, суєтному часу приходить час сакральний. Час у хронотопі церкви зводиться до кількох годин, але вони є знаковими у подальшому розвитку сюжету. І Великодня ніч, і церква для Остапа Шаптали – це не радість і світло, це все важке, чуже, незрозуміле, темне, що «гнобило його, прикро вражало тепер, коли він і на мент не забував, що дома конає його сестра» [6, 248]. Смерть сестри Олюсі – зав'язка сюжету, і все у творі надалі пов'язане з цією подією. Герой бачить церкву «сірою й вогкою», повною «незрозумілого шамотіння старого дяка й боязких згуків обережної людської ходи» [6, 247], у ній «темні кутки», «в одчинені двері навшипиньках заходили люди, ніби ховаючись, ніби йдучи на злочин» [6, 247]. Уже на початку повісті, абсурдність й алогізм постають як концептуальні чинники світосприйняття і внутрішнього стану героя: Великодня ніч – і сірість, вогкість, темнота, важкість, злочин. Радісні Великодні дзвони – і «важке і маснувате повітря» від них. Люди в цей день славлять Христа, який воскрес, – і «тремтіння» Шаптали, котрий «почвалав додому» і побачив, «як чорною хвилею сунулись за ним люди» [6, 248]. Початок повісті, як бачимо, представлено сільським хронотопом (сільська церква, Великодня ніч, ранній ранок – батьки чекали сина розговлятися), органічно поєднаним із хронотопом церкви.

В. Підмогильний, який дбайливо примножував кращі традиції української класичної прози, пов'язаної з іменами М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Винниченка, акцентував, що хата для українця – своєрідний Космос, спадщина

батьків, святе місце, де ти народився і виріс, чи не єдиний прихисток від недоброї долі. Остап Шаптала – «дорогий гість із міста» для батьків – на велике церковне свято повернувся додому, до рідної хати. Але це не прихисток і не спасіння для нього. Автор скупі фіксує інтер'єр замкненого простору сільської хати: невеличка вітальня, «освітлена боязким полум'ячком лампадки» [6, 249]; кімната сестри, у якій він жив до від'їзду в місто, у зображенні якої виокремлено лише дві деталі: лампадка й вікно; стіл «вщерть заставлений їжею» [6, 250]. Це своє і разом з тим зовсім чуже. Село, як і хата, своє, бо тут «рідна» Олюся, але батьки «чужі», особливо мати. Весною, коли все розцвітає, коли приходить такий довогоочікуваний Великдень, помирає Олюся і, отже, усе закінчується, нічого доброго, милого, рідного вже немає й ніколи не буде. Цей сільський хронотоп Остапові чужий і рідний водночас. Смерть Олюсі уможливила вибір Остапа: він ніколи не повернеться в село. Часова маркованість – герой прожив у селі тиждень після смерті сестри – детермінувала його остаточний розрив і з хатою, і з батьками, і з селом: «Його (Шапталу – Н. О.) зненацька вразило слово «син», яким його взивали. Він не почував більше, що ця жінка йому мати, що він народився в цій хаті, і що все навкруги бачило його дитинство» [6, 276]. Тема втраченого рідного «батьківського» простору займає в повісті помітне місце, але не виступає на перший план – найважливішим за все є смерть Олюсі.

Екзистенційний пошук героєм сенсу життя без сестри оприявлюється в міському хронотопі й увиразнює вираження депресивного стану Остапа Шаптала, викликаного смертю найріднішої людини, відчуття тотальної покинутості й невлаштованості в житті. Конкретні географічні координати, топографічні доміанти, просторові орієнтири (робочий кабінет Остапа на Борисівській вулиці, квартира в бабусі Одарки, Дніпро, дзвіниці, сад над Дніпром, гамарня, «що розкинулась містом разом з великим робітничим висілком» [6, 266], кімната Вербуна на горі, головна вулиця, далекі передмістя, пансіон пані Чужинської, університет, де Вербун читав лекції, консерваторія, військова майстерня, порт тощо) насичені відчуттям розслабленої позачасової аморфності. Події, зображені в повісті, відбуваються приблизно протягом місяця (більше / менше) – від Великодня – приходу весни (перший часовий маркер) до середини травня (другий часовий маркер, позначений устами Зінька Галая: «Сьогодні день дванадцятого травня» [6, 298]). Та цей же час видається розширеним, розтягнутим, бо герой постійно страждає, впадає в розпач, то відчуває, то не відчуває своє тіло, кидається з однієї крайності в іншу; спокій і відсутність руху (автор неодноразово підкреслює, що Остап багато лежить, спить, хорониться від протягів, сидить «у фотелі в темному кутку», він не пішов, а «поплентався», «почвалав», «блукав») асоціює зі смертю, що «руйнує душу і вселяє жах» [6, 284], відчуває себе «вигнаним і непотрібним», кличе сестру, хоче до неї, бо в неї, мертвої, «воля, а тут в'язниця», назбирує квітів, виплітає гірлянди, запалює свічки у своїй темній кімнаті, «напахченій квітками і воском» [6, 308].

Дискомфорт існування героя після смерті сестри підсилено й художніми деталями на позначення церковних атрибутів, серед яких домінує така промовиста деталь, як свічка. Семіотика одягу в повісті пов'язана насамперед

з репрезентацією героя в конкретному просторі – реальному, насиченому, об'ємному, який, проте, непридатний для життя, бо останнє для Шаптали – це порожнеча, яку можна заповнити лише інстинктом смерті. Окреслені деталі одягу (їх усього три) – капелюх, «блискуча тужурка» і «широка мережана сорочка» – характеризують героя в семіопросторі, що об'єднує міську й сільську культуру. Наполегливе повторювання такої деталі суто міської культури як широкий капелюх (капелюх «зліз йому на обличчя», «упав йому на коліна», Остап «повісив капелюха», «натяг капелюха», «ще нижче насолопив собі ширококрисого капелюха», сів на землю й «здійняв капелюха», «надів капелюха» тощо), не стільки підкреслює модну тенденцію одягу тогочасної епохи, скільки оприявлює вираження внутрішнього стану відчуження й пасивності героя, що акцентовано й реалізацією його підсвідомого бажання заховатися, відмежуватися від цього абсурдного світу ширококрисим капелюхом.

Як відомо, у літературній топології образ дому посідає особливе місце – це простір і зовнішній, і внутрішній. У повісті В. Підмогильного і сільська хата, де народився й виріс Остап Шаптала, і квартира, яку він винаймає в бабусі Одарки, і його робочий кабінет на Борисівській (міський топос) репрезентують замкнутий світ, що вбиває людську душу, позбавляє її життєвого сенсу. У маленькій кімнаті в селі помирає рідна людина – і решта не має ніякого значення. Погляд Остапа фіксує все знайоме в цій кімнаті, але це зовсім ніяке, безбарвне, неживе: вікно, подушка, ліжко, стілець, ковдра. Інтер'єр кімнати на Борисівській у місті виписаний більш детально. Це робочий кабінет, у якому працював вечорами Остап, «коли служив на гамарні» [6, 265]. Уважний погляд наратора немовби збоку на те, що було потрібне Шапталі («великі шафи з книжками та різним хімічним приладдям», «товсті зшитки, довгі плани, розрахунки і кошториси», «пляшки, реторти з барвистими планами» тощо), а тепер «далеке, ніби не ним зроблене, непотрібне й зайве» [6, 265]), активізує думку про кінець людського життя, марноту та несуттєвість того, що було вчора. В описі кімнати Остапа в бабусі Одарки увагу акцентовано на «темному кутку», у якому стояв фотель. Називається по суті єдина деталь інтер'єру – фотель, у якому здебільшого сидів заглиблений у себе Остап – так окреслюється замкнутий простір, а в замкненому просторі – прагнення тотальної втечі від світу.

Автор поглиблює значення наповнення хронотопу дому через семантику вікна як «частини житла, наділеної символічними функціями як нерегламентований вхід або вихід» [1, 72]. У кімнаті, де «конає сестра», «блимала лампадка і кидала непрозорі плями на вікно» [6, 249], тут мешкав Остап, коли приїжджав улітку додому; «коли дім засинав, він одчиняв вікно та споглядав, як виринають з недалекої річки вогні мрій» [6, 250]; Великоднім ранком у рідній хаті Остап бачить, як «по вікнах у синій труні помирали зорі» [6, 252]; у кімнаті Левка Вербуна «можна було, перехилившись з вікна, брати участь у цій житті, вдихаючи його в себе...» [6, 277]; Зінько Галай просить Остапа відчинити вікно, щоб слухати, що співає весна» [6, 257], він же перебирається в кімнату Левка, бо з «вікон її можна було бачити все місто навкруги, річку, а за нею лани та гаї» [6, 276], а в кімнаті, де жив Зінько раніше, вікна «упиралися» в «цегельний мур»

[6, 260]. Вікна робочого кабінету Остапа на Борисівській «виходили в сад», але в ній панувала «вічна тінь», бо дерева заступили її вікно від сонця» [6, 265] (підкреслено мною – Н. О.). На нашу думку, концепт вікна покликаний певним чином регулювати вираз екзистенційного напруження повісті, поглиблення смислової наповненості хронотопу.

Час у повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» тісно пов'язаний із мотивом зустрічей, що відбуваються в різних місцях: у селі з батьком, матір'ю, Олюсею на початку твору, з батьком і матір'ю після смерті сестри; у місті – один раз з батьком і матір'ю, двічі – з батьком; зустрічі з товаришами Зіньком Галаєм та Левком Вербуном, дівчиною Ласею, яку Остап рятує від самогубства, піклується про неї, оберігає її, підтримує її. Але ці зустрічі не мають конструктивного значення, вони нічого не змінюють у житті героя, не зменшують його інтенсивного почуття вини перед сестрою (її, що так любила свого брата, немає й не буде ніколи, а він живе для чого?), безпомічності, зайвості, змученості й дезорієнтованості в цьому чужому світі.

Таким чином, хронотоп повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» оприявлюється через відтворення потоку свідомості головного героя, при цьому виразно простежується екзистенційність хронотопу, що виявляється в сільському і міському параметрах. Час у фіналі сюжету твору зупиняється: Остап у своїй кімнаті в місті, де бабуса Одарка в'яже панчохи, розповідає про «дорожнечу та інше», а Вербун і Галай, які іноді приходять, нічого не змінюють у житті героя, «який почував себе мандрівником, що, опинившись на далекій станції, оточений чужою обстанковою, має чекати жаданого потягу» [6, 311]. Такий умовний і водночас відкритий фінал засвідчує розімкнутість хронотопу, відкритість екзистенційної проблеми вибору, що постає перед Остапом Шапталою, латентну присутність наскрізної теми смерті.

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
2. Дончик В. Український радянський роман: рух ідей і форм / Віталій Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 608 с.
4. Котик І. Іраціональне / раціональне в характерах героїв Валер'яна Підмогильного / Ігор Котик // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 64 – 70.
5. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : [монографія] / Володимир Олександрович Мельник. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
6. Підмогильний В. Остап Шаптала / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 245 – 312. –

(Літературний проект «Текст + контекст». Знакові літературні доробки та навколо них).

7. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Підмогильний В. Місто : [роман та оповідання] / В. Підмогильний; передм. В. Шевчук; приміт. В. Мельник. – К. : Веселка, 1993. – С. 5 – 20.

Annotation

Oliynyk N. P Existentialism of the chronotope Valerian Pidmohylnyi's story "Ostap Shaptala"

Valerian Pidmohylnyi's creative work, one of the brightest artists of the Executed Renaissance, prose-writer of high writing culture, who was enwrapped into the psychology depth of human nature variety have attracted many famous scholars' consideration. And the present day the study of artist's original creative heritage are marked by literary specialists' scientific examinations in the variety of perspectives. The current phenomenon of the modern literary discourse is the existential perusal of Pidmohylnyi's heritage. And that is fully logical.

The article deals with Valerian Pidmohylnyi's narrative "Ostap Shaptala" in the context of existential discourse. Author's attention is focused on chronotopic composition of the work, which builds on the hero's perception of the instincts of death, loneliness, alienation, irrelevance. Chronotope of lost space, insular, confined interior, church is actualized; motive of meetings, concept of the window, rural / urban toposes is also studied.

Archetypical display of human existencia in the analyzing V. Pidmohylnyi's narrative is the pain that defines semantic content of the chronotope and closely related to the religiousness. Ostap Shaptala's religiousness defines the time dynamic of the short novel, in particular, the coherence of historical and church time.

Having studied the chronotope of Valerian Pidmohylnyi's narrative "Ostap Shaptala", which is shown through the recreation of the main hero's stream of consciousness, we can state chronotope existentiality which is become apparent in rural and urban settings. At the end of the story the time stops. Such relative and at the same time open ending testifies chronotope disconnection, openness of the existential problem of choice which Ostap Shaptala faces, latent presence of the transparent topic of death.

Key words: *existentiality, chronotope, alienation, crisis situation, rural / urban toposes, time markers.*

ЗАВОЙОВНИК ЧИ МАРГІНАЛ-ІММОРАЛІСТ? ЕСТЕТИКА РЕСЕНТИМЕНТУ В РОМАНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»

У статті досліджено урбаністичну проблематику в романі В. Підмогильного «Місто». Розглянуто специфіку художньої реалізації міської свідомості, що в романі постає в аспекті дисгармонії аполлонічного / діонісійського начал. Осмислено естетику аполлонічного, що вибудовується на співвідношенні образів міста й головного героя, та характер десакралізації аполлонічного у творі В. Підмогильного через її реалізацію в поетиці ресентименту деградації авантюрно-героїчного типу, його переформатування в тип маргінала-іммораліста.

Ключові слова: образ міста, аполлонічне / діонісійське, тілесність, ресентимент, цивілізація, маргінал-іммораліст.

В статье исследуется урбанистическая проблематика в романе В. Подмогильного «Город». Рассматривается специфика художественной реализации городского сознания, представленного в романе в аспекте дисгармонии аполлонического / дионисийского начал. Осмысливается эстетика аполлонического, выраженного в соотношении образов города и главного героя, и характер десакрализации аполлонического в произведении В. Подмогильного, реализованного в поэтике ресентимента деградации авантюрно-героического типа, его переформирования в тип маргинала-имморалиста.

Ключевые слова: образ города, аполлоническое / дионисийское, телесность, ресентимент, цивилизация, маргинал-имморалист.

Роман Валер'яна Підмогильного «Місто» був, мабуть, першою спробою серйозного осмислення урбаністичних процесів в українській модерністській літературі. На це звернула увагу С. Павличко, відзначивши, що «до 1920-х років українська література, за винятком творів Винниченка, не мала розвинутої урбаністичної прози. У 20-ті вона вперше заявила про себе у творчості Валер'яна Підмогильного й Віктора Петрова» [12, 209]. Таке досить запізніле, порівняно з європейською літературою, звернення до теми міста в українській літературі дослідники пов'язують з особливостями української ментальності, її «закомплексованістю на природній сільській людині», що, безумовно, уповільнювало як процес урбанізації в Україні, так і його зображення в національній літературі. Причиною цього Н. Монахова вважає споконвічну відстороненість міста від культури української нації: «Відсоток безпосередньо

українського населення в містах завжди, навіть на початку індустріалізації, тобто у ХІХ ст., був мінімальним, тому міста майже ніколи не були носіями ані української мови, ані української культури» [7, 212], унаслідок чого закріпилась настанова на сприйняття міста як середовища, ворожого людині, що порушує гармонію природного існування.

У такому контексті несподіванкою для української літератури стала поява твору В. Підмогильного, у якому йшлося про урбанізаційні процеси. Роман «Місто», що вийшов у Києві в 1928 році, і майже одразу був опублікований у Москві російською мовою (1930 р.), викликав неабиякий читацький інтерес і серйозну полеміку в критиці. В «офіційних» рецензіях пролунали звинувачення у відсутності в романі «пульсу заводів з масами трудящого пролетаріату» [4], у «вульгарному психологізмі» і зацікавленості «не в людстві, а в людині» [17, 45], у резонерстві «рафінованого інтелігентського світогляду» [14] тощо. Статті ж незаангажованих критиків, у яких вони розмірковували з приводу поетики роману, увага зосереджувалася на мовних аспектах твору та його психологічній спрямованості [2]. Така однобічність у дослідженнях творчості В. Підмогильного, зокрема його роману «Місто», спостерігається й у сучасному українському літературознавстві, де трактування роману зводиться переважно до визначення його екзистенційної спрямованості [1]. Ця ситуація, імовірно, спонукала М. Наєнка констатувати, що, незважаючи на наявність досить солідної дослідницької бази в дослідженнях спадщини В. Підмогильного, у питаннях творчості письменника «багато чого все ще залишається нез'ясованим чи дискусійним» [8, 815].

Неоднозначність та обмеженість сприйняття роману В. Підмогильного критикою 1920-х років виявили певну розгубленість перед явищем у літературі, що розширювало обрії української модерної парадигми. Видатний письменник, талановитий перекладач творів художньої літератури з французької та німецької мов, глибокий знавець європейської культури літератури, філософії, Валер'ян Підмогильний органічно вписувався в європейський літературний контекст, осмислюючи на національному ґрунті європейські культурні й філософські традиції. Проте, говорити про вирішальний вплив на творчість письменника європейської літератури, філософії та естетики, на наш погляд, не зовсім слушно. Для В. Підмогильного процес осягнення європейської культурної класики українською літературою передбачав, імовірно, освоєння нової актуальної проблематики (й урбаністичної зокрема), філософсько-естетичних концепцій (Ніцше), культурофілософських теорій (Шпенглер) тощо, що виникли на межі ХІХ – ХХ ст. і до кінця 1920-х років уже утвердилися в літературі. У цьому сенсі можна акцентувати, що В. Підмогильний традиював і водночас відходив від традиції, відкриваючи нові можливості художньо-естетичної системи художнього твору. Такі творчі інтенції письменника створювали нову «репутацію покоління», стимулюючи розвиток мистецтва, формуючи ситуацію, коли, на думку О. Кривцуна, «осяння, що відвідують художню індивідуальність, завжди перебивають силу і владу надіндивідуальних художніх канонів, уже адаптованих стильових стандартів, які живуть у сучасному йому культурному середовищі

і, можливо, виступають “емблемою” його покоління» [3, 273]. Таким осяянням, що руйнує «емблему», стала художня репрезентація В. Підмогильним урбаністичних процесів, проблеми взаємин людини та міста. У романі «Місто» відомий у літературі сюжет (повний сподівань юнак із провінції приїжджає до столиці, мріючи її підкорити) трансформується в міркування про гармонію світопорядку, у яких своєрідно заломлюється ніцшеанська концепція аполлонічного та діонісійського.

Думка про споконвічну гармонію аполлонічного та діонісійського начал людської природи постає вже в епіграфі до роману, скорельовуючи на конфлікт соціального та інстинктивного як наслідку руйнування гармонії: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п’є: як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє (Талмуд. Трактат Авот)» [13, 4].

Аполлонічне начало в романі постає у двох іпостасях, що виникають на перетині образів Києва й головного героя Степана Радченка. В образі Києва аполлонічне постає як ідеальне уявлення про діяння людського духу, «як повне почуття міри, самообмеженість, свобода від диких поривів, мудрий спокій» [10, 451]. У романі підкреслюється велич та архітектурна гармонія міста, що оприявнюється в топографічних образах, які зумовлюють певну естетичну цілісність часу в єдності старого Києва та Києва 1920-х років: «Серед нерухомих, потуплених будівель він відчув дивну красу міста. Сміливі лінії вулиць, досконала рівнобіжність їх, тяжкі перпендикуляри обабіч, велична похилість бруку, що спалахував іскрами під ударами копит, війнули на нього суворою, йому ще незнаною гармонією» [13, 20], або «Він одвідав Лавру <...> зайшов на Аскольдову могилу <...> і читав там на пам’ятниках імена людей, що жили колись <...> гуляв крутими алеями колишнього Царського саду, сидів із книжкою над кручею, що спадає до Дніпра; був у Софії і Володимирському соборі <...> дивився на Золоті Ворота, колись браму великого Києва, обійшов великі базари – Житній, Єврейський та Бессарабку <...> подорожував Берестейським шосе до політехніки, мандрував через Деміївку в Голосіївський ліс, спочивав у Ботанічному саду» [13, 27] тощо.

Поетика образу Києва в романі вибудовується за принципом тілесності, що наділяє місто рисами самостійного емпіричного буття, тісно пов’язаного з емпірично-тілесним буттям людини. Феномен тілесності в цьому сенсі зумовлює цілісність, нероздільність «внутрішнього» й «зовнішнього» в естетичній складовій образу міста й постає в романі як тип структурної організації образу Києва, певна «матерія», «плоть» ідеї міста. Тілесність у романі актуалізує момент чуттєвого сприйняття міста, що реалізується на кількох рівнях. Перший рівень представляє тілесність як результат сприйняття міста органами почуттів і репрезентує образ Києва, вибудований на гаммі візуальних, слухових, тактильних та ольфакторних відчуттів: «Купи будинків, таких крихітних і кумедних здаля, захоплювали її» [13, 7]; «Здалеку щочверть години дзвонили на Лаврі куранти, і цей дзвін разом з плюскотом води нагонив на хлопця спокій»

[13, 15]; «Блискучі вогні, гуркіт і дзвінки трамваїв <...> хрипке виття автобусів <...> пронизливі викрики дрібних авто й гукання візників разом з глухим гомоном людської хвилі раптом урвали його заглибленість» [13, 18]; «Юрба випаровувала сластість, як розквітле напровесні дерево свої шлюбні пахощі» [13, 67]; «Негода урвала раптом запашний сезон садів та прогулянок річкою» [13, 74].

Другий рівень тілесності передбачає «залучення тіла до світової плоти» [6, 14], що активізує духовно-чуттєве сприйняття як переживання міста в собі, як «діалектику душевну», що визначає процес «дотичності міста до себе і себе до міста» (Топоров): «Він почував місто і себе – одне з безлічі непомітних тілець серед каменю й розпорядку» [13, 15]; «Він потрапив серед життя, що крутиться вже сотні років» [13, 13]; «Він вийшов за ворота певним кроком людини, що знайшла своє місце в пущах світобудови» [13, 33].

Третій рівень – тілесність як антропоморфність, що оприявнюється в метафоричному оживотворенні міста, наділенні його властивостями людського тіла, що актуалізує в романі образ «міста-людини». На рівні тексту це здебільшого постає у вимірі формування структури художнього образу за допомогою стійких урбаністичних метафоричних епітетів («потуплені будівлі», «білі артерії вулиць», «мертві обличчя вікон», «кам'яні пальці провулків», «хрипке виття автобусів»), метафоричного відтворення взаємопроникнення тілесних меж міста й людини: «Нахабні двері пивниць» [13, 19]; «місто пишно розгорнуло свої білі артерії і гордовито піднесло своє чоло. Засипане холодними пластівцями, воно доходило апогея творчості, досягало, напружувалось, щоб навесні, скинувши вінчальну фату, починати своє зав'ядання» [13, 55]; «лавами сходять будинки» [13, 19]; «міський вечір простягає у вікна примарні теплі руки» [13, 64]; «брук і дахи лопотіли холодними слізьми» [13, 74]; «осінь переходила в стадію старечої щуплості» [13, 87], або метонімічних замальовок образу міської юрби: «Біля кожного кіно його закручувало у вирі. Тут топались сотні ніг, штовхались сотні тулубів, прилипали сотні очей. З широких присінок, осяяних разючими ліхтарями <...> вигортались лави за лавами, то розливаючись, то стискаючись під навалом противних течій» [13, 19].

У романі В. Підмогильного краса та велич міста ґрунтуються передусім на гармонії порядку – розміреності, упорядкованості міського способу життя як вищого досягнення цивілізації та втілення аполлонічного начала. Місто постає символом епохи великих діянь людського духу – удосконалення світу, перетворення хаосу на порядок.

Інша іпостась аполлонічного в романі пов'язана з образом головного героя – Степана Радченка, створеного за антитетичним принципом, що актуалізує розвиток ідеї невідповідності «зовнішнього» та «внутрішнього». Портрет Степана, поданий на перших сторінках твору, підкреслює подібність його зовнішності до канонів античної краси: високий зріст, мускулясте тіло, високе чоло, великі сірі очі, чуттєві губи. Зорієнтованість на образ Аполлона простежується і в рефрені-звертанні до Степана закоханої в нього Зоськи: «Аполлоне, купіть квитки ще на один сеанс!», «Ах, ви божественний!» [13, 72];

«Де ти пропав, божественний?» [13, 76]; «Чому божественний розкис?» [13, 103] тощо. Зовнішній аполлонічний вигляд доповнюють і в буквальному сенсі божественні прагнення – перетворити світ: «Міста-сади, села-міста, заповідані революцією, ці дива майбутнього, що про них книжки лишили йому невиразне передчуття, в ту хвилину були йому близькі й збагненні. Вони стояли перед ним завданням завтрашнього дня, величною метою його науки, висновком того, що він бачив, робив і має робити. Родюча сила землі, що проймала його жили і мозок, могутні вітри степів, що його породили, надавали пристрасної яскравості його маренню про блискучу прийдешність землі. Він розчинявся в своїй безмежній мрії, що захопила його враз і цілком, руйнував нею все навколо, як вогненним мечем, і, сходячи вниз вулицею Революції до брудного Нижнього Валу, знімався вгору і вгору, до жагучого мерехтіння зір» [13, 20]. Характерним є і зовнішній спосіб життя Степана в Києві, що підпорядковано введеним містом розпорядком.

Проте в розгортанні подій, у яких розкривається духовний світ героя, означення «божественний» набуває іронічного смислу, підкреслюється різкий контраст зовнішнього та внутрішнього змісту. У характеристиці Степана В. Підмогильний акцентує риси егоїзму, безпринципності, злоби, заздрості як ключових якостей, що визначають його вчинки й живлять основні життєві цілі: прагнення до визнання й слави письменника і – головне – влади над містом: «Його вибаганки були невичерпні <...> самозакохання непереможне» [13, 39]; «селюк з глухою ворожістю до всього, що від нього вище» [13, 34]; «Степан заздрив їм (письменникам – А. С.), бо теж хотів висунутись і бути обраним» [13, 29]; «він вважав себе за цілком виключне явище під сонцем і місяцем» [13, 12]; «вся душа його займалася нестримною ворожнечею до цього бездумного, сміючого потоку» [13, 19]; «не ненавидіти треба місто, а здобути» [13, 20]. Така невідповідність внутрішнього зовнішньому в образі героя проектується на невідповідність амбіцій Степана рівню його власних можливостей, що призводить до конфлікту між Степаном і містом. Одвічна ненависть Степана до Києва викликана тим, що місто позбавляло його власної винятковості, індивідуальності, нагадувало, що «таких, як ти – тисячі!» [13, 13], змушувало засумніватися в здійсненні своєї мети – «змінити вигляд і істоту міста» [13, 20], підкорити його своїм сільським уявленням про місто нової формації.

Потрібно підкреслити, що тілесність міста в романі є не лише відзнакою естетичної грані образу, але й зумовлює психологічну функцію останнього. У цьому контексті образ Києва в сюжеті твору відіграє роль актанта-опонента героя, що визначає, певною мірою, критерій самоцінності Степана, дзеркало його внутрішнього світу. Місто виявляє найтемніші начала людського ества («В місті спільність даху зближує людей не так тим, що вони можуть одне перед одним свої високі якості проявити, як тому, що незмога їм заховати брудних сторін свого життя, що, на жаль, належать до базисних» [13, 69]), нагадує про непривабливе минуле героя («Степан був гірко розчарований, що місто все ж не таке велике, щоб можна було розминатись із людьми» [13, 50], повертає його до реальності свого «я» («Юрба так легко збила йому пиху й так безжурно знищила його, що він починав кінець кінцем шкодувати себе, чіпляючись за уламки високих про себе

думок» [13, 67]). У такій інтерпретації традиційного для літератури образу міста як чужого простору простежується певне руйнування стереотипів – акцент робиться не на ворожості міста людині, а на ворожості людини місту, коли сприйняття міста пробуджує в душі персонажа не страх та відчай, а руйнівні інстинкти: «Ось вони – горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дурочів ляльки в пишних уборах! Їх треба вимести геть, розчавити цю розпусну черву, і на місце їх прийдуть інші» [13, 19]. Виникає ситуація, коли бажання перетворити світ за новим зразком втрачає смисл прагнення до ідеалу, змінюється на тяжіння до помсти. У цьому контексті в романі В. Підмогильного рефлексія аполлонічного набуває якості *ресентименту* в його як ніцшеанському, так і в шелеровському розумінні – як динамічного комплексу вторинних негативних емоційних переживань (злості, заздрощів, ненависті тощо), що виникає внаслідок слабкості та безсилля в результаті витиснення природно-реактивних афектів негативного характеру (імпульсів помсти, гніву, обурення тощо) і зрештою призводить до переформатування цінностей [5, 373]. Стосовно світовідчуття Степана Радченка йдеться про *ресентимент* «таких істот, які не здатні до дійсної реакції, що виразилася б у вчинку, і які винагороджують себе уявною помстою» [9, 309]. Степанова помста місту реалізується в мріях про власну велич, а також про популярність на літературній ниві, бо письменництво приваблює його можливістю самовираження, творчість у його розумінні – найлегший шлях висунутися та стати обраним, і тим самим піднятися над іншими. Такі його мрії акцентовано в авторській характеристиці: «Вдома він блукав по подвір'ї, захлинаючись від божевільних мрій, що його змагали. Це не мрії навіть були, а безглузде, нісенітне марення. Покидаючи на середині одне, він хапався другого, смоктав, смакував його й теж відкидав, маючи безліч інших і кращих. Він робився народним комісаром, що їздив у його уяві в авто і виголошував промови, які хвилювали його до самого шпіку; приймав чужоземні делегації, вів перемовини, запроваджував дивні закони, що змінювали лице землі, і по смерті скромно відкривав собі пам'ятники; то раптом ставав надзвичайним письменником, що кожен рядок його котився по світі віщим дзвоном, бентежачи людські серця, а власне серце найперше» [13, 39].

Мотив мрії про власну велич колишнього «підпаска-батрака», «хлопчини-прислужника» у романі звучить рефреном, із розвитком сюжету оприявнюється її [мрії – А. С.] невідповідність можливостям Степана. Безсилля героя та безплідність його марень підкреслено в заключній частині роману: «Ці мрії полегшували його, споживали на свою яскравість зібраний смуток, лишали дивне задоволення й знову потяг до себе. Але вперед не посували» [13, 97].

Розглядаючи *ресентимент* як джерело переворотів у споконвічному порядку людської свідомості, М. Шелер убачав сутність таких переворотів у підміні цінностей, коли неможливість досягнення найвищої цінності («цінності вітального», за М. Шелером) компенсується цінністю низькою («цінністю корисного»), що набагато зручніше для задоволення власного самолюбства*

* 1) Ресентимент в строгом смысле формируется тогда, когда не только отрицается ценность оказавшегося недоступным объекта желаний, но и утверждается ценностное превосходство

Підміна цінностей у свідомості Степана призводить до руйнування порядку любові та ненависті – *ordo amoris* (М. Шелер), – що спричиняє внутрішню деградацію героя і, зрештою, – десакралізацію аполлонічного начала. Так, високий зміст мрій Степана змінюється примітивними цілями, що в романі простежується на двох рівнях – величі влади й величі творчості. Бажання підкорити собі місто сублімується в стан панування над жінками, точніше, в їх елементарне споживання: «Прозирнувши на мить у відтулину мусіньчиної душі, він негайно пустив туди корінь, обґрунтувався й розгостився там, як неминучий наслідок, вільно вбираючи живущі соки» [13, 55]; ображений зневагою до нього відомого київського літературного критика, Степан гвалтує Надійку; доводить до самогубства Зоську. Така ж сублімація відбувається і в царині його творчості: нездатність написати повість про людей («і коли подумав це, страшна нудьга огорнула його від безсилості перед цим величезним завданням, якого вагу він відчув гостро, яскраво» [13, 128], бо «знати чужу душу надто важкий тягар для власної душі» [13, 47]) призводить до заміни об'єкта творчості – Степан пише оповідання про речі.

Мотив ресентименту аполлонічного у творі «Місто» набуває характеру палімпсесту. У сюжетній канві роману В. Підмогильного, де переплітаються мотиви перетворення світу та письменницьких пошуків Степана Радченка, просвічується текст повісті М. Коцюбинського «Fata Morgana» (1906–1910 роки), у якому йдеться про події революції 1905 року. Згадка В. Підмогильним саме цього твору не випадкова. У романі М. Коцюбинського, по суті, розвінчується революційний міф про всесвітню рівність і щастя – саме він, за задумом письменника, постає в образі «фата моргани» – блукаючого міражу* Заздрість і захоплення, які відчуває Степан, читаючи твір М. Коцюбинського, у романі В. Підмогильного скорельовані на образ неясного міражу, що для героя означає примарність як амбіцій властителя, так і письменницьких зазіхань: «А кінчивши читати, муку відчув, муку спраглою, що, напившись, тільки роз'ятрив жагу, і важка споруда твору, що складалась перед очима його по цеглині, враз на нього ніби обвалилась. Похиливши голову на руки, він слухав луну рядків, що тихла, завмираючи, як далекий спів. І звідти, з тієї даліни, з порожнечі, що з тиші

иного либо противоположного ему по значимости объекта или класса объектов, а в определенном случае – приоритет низших ценностей над высшими (См. : *Малинкин А. Н. Ресентимент...* / А. Н. Малинкин // *Культурология. Энциклопедия* : в 2 т. / Ред. состав. С. Я. Ливит. – Т. 2. – М. : РОССПЭН, 2007– С. 373);

2) «Нечто (А) утверждают, восхваляют не ради его собственного качества, а с интенцией <...> отрицать, порицать, девальвировать нечто иное (В). А разыгрывают против В» // *Шелер М. Ресентимент в структуре моралей...* – С. 49.

* «Фата-морганa (*італ.* fata Morgana – фея Моргана, по преданию, живущая на морском дне и обманывающая путешественников призрачными видениями) – редко встречающееся сложное оптическое явление в атмосфере, состоящие из нескольких форм миражей, при котором отдаленные объекты видны многократно и с разнообразными искажениями» // *Литературная энциклопедия* / под ред. П. И. Лебедева-Полянского, Д. Д. Благого, А. К. Дживелегова и др. – В 11 т. – М. : Издательство Коммунистической Академии; Советская энциклопедия; Художественная литература. – 1929 – 1939. – Т.11. – 824 стб. – С. 822. – (У назвах джерел дотримуємося правопису видань – А. С.).

створила, війну на нього мертва холод. / – Ніколи, ніколи я такого не напишу, – шепотів він. / Тепер він спізнавав безглуздя своїх намірів. Письменник! Хто, підступний, йому це слово підказав?» [13, 86]. Те, що для героїв повісті М. Коцюбинського було «фата морганою», міражем, що поставало втіленням для них оманливості революційної ідеї, для Степана Радченка стає життєвою реальністю, яка знаменує приєднання аполлонічного начала.

Мотив ресентименту аполлонічного відіграє важливу роль в розкритті ідеї роману В. Підмогильного. Розпад аполлонічного начала, як свідчення руйнації гармонії, призводить до надмірної активізації, гіпертрофованості діонісійського, коли в діонісійському началі виникає «інтелектуальна схильність до жорстокого, страхітливому, злому, загадковому в існуванні викликане благополуччям, здоров'ям, що б'є через край, повнотою існування» [11, 437]. Розпад аполлонічного в такий спосіб обертається трансформацією діонісійського, його переродженням у варварське начало. У романі «Місто» є два епізоди, які у зв'язку з ресентиментом аполлонічного набувають особливого сенсу. Перший – монолог літнього вчителя латині про античний Рим, який трактується автором як пророцтво («в приєднаннях голос учителя бринів справді пророче» [13, 17]). У другому автор, утілюючи мрії Степана, оголює його варварські пориви: «(У мріях він) кульбачив повстанського коня, добував із льохів сховані одрізани й на чолі ватаги безумців облягав місто, одмикав кулями ті крамниці, вантажив вози тих костюмів, тих ласощів та тістечок і клав під себе пахучу жінку, як полонянку. Така картина найбільше його захоплювала; стискаючи безсилі кулаки, він люто й пристрасно шепотів: / – Ну й грабив би! Ну й грабив!» [13, 39]. Так у романі виникає мотив Вічного міста, знищеного варварами, реалізований у поезії ресентименту, який в даному випадку виступає як поетологічний прийом, що визначає рівень деградації свідомості героя і виокреслює тему приєднання міста.

В осмисленні В. Підмогильним міської тематики задіяно принцип взаємообумовленості стосунків у парадигмі місто / людина. Приєднання аполлонічного багато в чому детермінований урбаністичними процесами, що породжують тип свідомості, відірваної від своїх коренів і ніде не закоріненої, певний тип «маргінала-іммораліста», який чужий всьому, і тому приховує загрозу (здається, що повітряний поцілунок, який Степан відсилає Києву наприкінці роману, обернеться для міста лихом). Така незакоріненість, існування *ad marginem* призводить до втрати героєм роману своїх життєвих орієнтирів, «точки опори», на чому переважно наголошує автор, і, зрештою, – до втрати самоідентичності, власного «я», що є ознакою духовної загибелі (це виражається і в семантиці імені: Степан, або Стефан (як він підписував свої оповідання) в перекладі з грецької означає «вінець», «вінок», який може бути як лавровим, так і погребальним). Момент втрати героєм самоідентичності в романі реалізується композиційно – на рівні внутрішніх монологів Степана, вибудованих за аукторіальним гетеродієгетичним наративним типом з використанням невластивого мовлення, у якому відсутній займенник «я»; на рівні прийому точок зору, що віддзеркалюють сприйняття Степана іншими персонажами; а також за

допомогою варіантів звернення до героя, що вибудовують паралель *Аполлон – божественний – босяк* (зазначимо, що одне зі значень слова «босяк» – «безпритульний пролетарій» [13, 15]). Така метаморфоза аполлонівського, що є виявом трансформації Аполлона в босяка, знаменує реалізовану в поезиї ресентименту деградацію авантюрно-героїчного типу героя, за допомогою якої В. Підмогильний презентує в романі ідею передприсмеркового міста як провісника майбутнього краху цивілізації.

Список використаних джерел

1. Див.: Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в «Місті» В. Підмогильного / Л. Пізнюк // Слово і Час. – 2000. – № 5. – С. 62 – 66; Котик І. Ірраціональне / раціональне в характерах героїв Валер'яна Підмогильного / І. Котик // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 64 – 70; Павленко Н. Маргінальна особа в урбаністичному просторі (по сторінках роману В. Підмогильного «Місто») / Н. Павленко // Литературоведческий сборник. – Вып. 3. – Донецк : ДонНУ, 2000. – С. 153 – 159; Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє». Екзистенціальне прочитання «Міста» Підмогильного / М. Тарнавський // Слово і Час. – 1991. – № 5. – С. 56 – 63; Колп В. Проза Валер'яна Підмогильного (риси екзистенціалізму) / В. Колп // Слово і Час. – 1999. – № 2. – С. 47 – 51 та ін.
2. Див.: Самусь М. Рецензія на роман В. Підмогильного «Місто» / М. Самусь // Робітничий журнал. – 1928. – № 6. – С. 10 – 12; Єфремов П. Про роман В. Підмогильного «Місто» / П. Єфремов // Плуг. – 1928. – № 9. – С. 65 – 71; Ніковський А. Молода пореволюційна проза / А. Ніковський // Життя й революція. – 1928. – № 10. – С. 105 – 119 та ін.
3. Кривцун О. А. Творческое сознание художника / О. А. Кривцун. – М. : Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
4. Лісовий П. Роман В. Підмогильного «Місто» / П. Лісовий // Культура і побут. – 1928. – 26 травня.
5. Малинкін А. Н. Ресентимент / А. Н. Малинкін // Культурология. Энциклопедия / [под ред. С. Я Левит] : В 2 т. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с.
6. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – 64 с.
7. Монахова Н. Проза Валеріана Підмогильного: гендерний аспект / Н. Монахова // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. – Вип. VIII. – Рівне : РДГУ, 2000. – С. 199 – 216.
8. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. К. Наєнко. – К. : Просвіта, 2008. – 1064 с.
9. Ницше Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск : Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 287 – 434.

10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск : Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 447 – 572.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск : Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 436 – 446.
12. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
13. Підмогильний В. Місто : [роман] / В. Підмогильний. – К. : Молодь, 1989. – 445 с. – (Далі цитати наводяться за цим виданням з указанням у дужках номеру сторінки).
14. Савченко Я. Проблеми культурної революції і українська радянська література / Я. Савченко // Пролетарська правда. – 1928. – 20 червня.
15. Словарь української мови : в 4-х т. / [упоряд. Б. Грінченко]. – К. : Наукова думка, 1996. – Т. 1. – 496 с.
16. Шелер М. Ordo Amoris / М. Шелер // Трактаты о любви. – М. : ИФ РАН, 1994. – 404 с. – С. 178 – 228.
17. Якубовський Ф. Силуети українських письменників / Ф. Якубовський. – К. : ДВУ, 1928. – 230 с.

Annotation

Stepanova A. A. The conqueror or marginal-immoralist? Resentment aesthetics of in V. Pidmogylny's novel "The City"

Article is devoted to investigation in an urbanistic problematics in V. Pidmogylny's novel "The City". The specific character of urbanistic consciousness image realization is comprehended in disharmony apollonian / dionysian aspect. The aesthetics of apollonian in the novel is built on a parity of city images and of the protagonist. Shown in work desacralisation of apollonian marks degradation of adventurous-heroic type of the hero in type of marginal-immoralist, which is realized in poetics of resentment. The principle of attitudes interconditionality in a paradigm city / the person lays in V. Pidmogylny's city subjects judgement. The decline of apollonian in many respects is determined by the urbanistic processes, generating type of consciousness, which torn off from the roots and not implanted anywhere, a certain type of "marginal-immoralist", all another's and concealing threat (therefore, it appears, an air kiss, which Stepan sends Kiev in the end of the novel, does not promise to city anything good). This unrootedness, existence ad marginem, leads the hero of the novel to loss of vital reference points, "points of a pillar", to what often brings to a focus the author, and, finally – to loss of self-identification, loss own "ego", marking spiritual death (that is expressed already in poetics of a name: Stepan, or Stephan (as it subscribed under the stories) in translation from Greek means «wreath», which may be both laurel, and funeral). Metamorphosises of apollonian mark degradation of adventurous-heroic type of the hero realized in poetics of resentment, by means of

which V. Pidmogylny comprehends in the novel idea of predeclined city as harbinger of a civilization future wreck.

Key words: image of the city, Apollonian/ Dionysian, corporeality, ressentiment, civilization, marginal – immoralist.

УДК 821.161.2 – 32.09

О. В. Шаф (м. Дніпро)

ТЕМА СТАНОВЛЕННЯ МАСКУЛІННОСТІ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ

У гендерному й психоаналітичному ракурсах розглянуто специфіку художнього втілення процесу набуття героями оповідань В. Підмогильного маскулінної ідентифікації, зокрема через мотив «ініціації» як випробування смертю, «едипів» мотив ненависті / любові до батьків. Актуалізовано автобіографічне підґрунтя творення образу головного героя – хлопчика, юнака, а також засоби художньої реалізації процесу становлення його маскулінної ідентичності (образи-символи, психологічна характеристика, сні, внутрішні монологи). Звернуто увагу на національну специфіку художнього відображення цієї особистісної проблеми, зумовлену кризою маскулінності в колоніальну добу.

Ключові слова: маскулінність, гендерна ідентифікація, гендерна роль, мотив «ініціації», едипів комплекс.

В гендерном и психоаналитическом аспектах рассматривается специфика художественного воплощения процесса достижения героями рассказов В. Подмогильного маскулинной идентификации, в частности, с помощью мотива «инициации» как испытания смертью, «эдипового» мотива ненависти / любви к родителям. Актуализирована автобиографичная основа создания образа главного героя – мальчика, юноши, а также средства художественной реализации процесса становления его маскулинной идентичности (образы-символы, психологическая характеристика, сны, внутренние монологи). Обращено внимание на национальную специфику художественного отображения этой личностной проблемы, порожденной кризисом маскулинности в эпоху колониальности.

Ключевые слова: маскулинность, гендерная идентификация, гендерная роль, мотив «инициации», эдипов комплекс.

Одним із завдань гендерного літературознавства є вивчення способів художнього втілення маскулінності / фемінінності, авторська інтерпретація яких зумовлена не лише соціально-історичним контекстом, а й психологічним,

психоаналітичним, ментальним, колоніальним чинниками. Модерністичні доміанти малої прози Валер'яна Підмогильного провокують актуалізацію в ній проблем, пов'язаних зі становленням особистості героя, що передбачає подолання етапів психічної еволюції в напрямі утвердження маскулінності, ідеал якої закріплений соціальними, ментальними парадигмами культури, де він формується. В оповіданнях «Гайдамака», «Добрий бог», «Ваня» тема становлення маскулінності реалізована в різних психосоціальних аспектах – шляхом випробування війною, батьківством, убивством відповідно, але в усіх творах сюжет сфокусовано навколо подій, що унаочнюють психічний процес набуття юнаком / хлопчиком маскулінних рис. Це дає змогу вважати тему становлення маскулінності провідною в названих творах і вмотивовує залучення гендерної, психоаналітичної, постколоніальної (в оповіданні «Гайдамака») методології.

Малу прозу В. Підмогильного досліджено переважно на рівні жанрово-стильової специфіки, екзистенційної проблематики та психоаналітичного підґрунтя змісту. Т. Бандура, К. Дуб, М. Нестелеєв, О. Хамедова та ін., які застосовують психологічний та психоаналітичний методи до розгляду малої прози письменника (переважно оповідання «Ваня»), акцентують проєкцію життєвих обставин, характеру митця на створені ним образів героїв та ситуації, а також морально-етичні, екзистенційні аспекти, що корелюють із зображенням психічним життям особистості. Гендерний аспект змісту малої прози, зокрема оповідань «Гайдамака», «Добрий бог», «Ваня», ще не розглядався.

Процес становлення маскулінності передбачає ідентифікацію суб'єкта (зазвичай чоловічої статі) з чинним у певній культурі ідеалом гегемонної маскулінності (за соціологічною термінологією) або із символічним батьківським імаго через відмежування від жіночого / материнського (за психоаналізом). Гендерна ідентичність із соціологічного погляду є обов'язковим формантом Я-концепції, але специфіка її формування зумовлена соціально й культурно. З погляду психоаналізу психічним підґрунтям становлення маскулінності (як і фемінінності) є розв'язання едипового конфлікту, що трансформує батьківське імаго в супер-его й у нормі легалізує ідентифікацію з материнським (для дівчинки) та батьківським (для хлопчика). Основу едипового конфлікту хлопчика складає переживання суперечливих почуттів любові й агресії, страху й провини, що супроводжують двоспрямований «батькоборчий» і «батьконаслідувальний» процес, результатом якого є становлення маскулінності. Протягом культурної еволюції він був реалізований у різних за формою ініціаціях, що відбувалися в житті юнаків. В. Пропп виокремив у чарівних казках мотивний шар, що віддзеркалює пам'ять про ініціації: мотив втечі юнака з дому, його перебування в просторі, що корелює з чужиною, потойбіччям (наприклад, ліс), мотив випробування (здебільшого старшими чоловіками через заподіяння всіляких фізичних ушкоджень), мотив здобуття вищого дару / пізнання культових таємниць роду, ситуація секретності випробування тощо. Лише після ініціації, за В. Проппом, юнак міг долучитися до спільноти дорослих чоловіків-воїнів та створити родину [4, 402 – 202]. Сучасним варіантом ініціації є, наприклад, служба у війську. Отже, становлення маскулінності відбувається шляхом успішного

проходження рубіжного випробування (ініціації), що має охоплювати обов'язкові компоненти: відірваність від родини (що в психодинаміці едипового комплексу відповідає розриву з материнським), випробування як загроза смерті (переважно в ситуації вбивства іншого або себе, що на психічному рівні виявляється як подвійне почуття ненависті до батька / батьків і до себе як покарання за ненависть до батьків), наявність «зразка» бажаної маскулінності (друга, порадника, вчителя, суперника – в едиповому комплексі – це ідеальне батьківське імаго, ідентифікації з яким прагне суб'єкт). В оповіданнях В. Підмогильного «Гайдамака», «Добрий бог», «Ваня» оприявлені мотиви з «ініціаційним» смислом, що дає змогу актуалізувати в них гендерно-психологічну проблематику.

В оповіданні «Гайдамака» герой, Олесь Привадний, записується до повстанського загону з артикульованою в тексті метою – наразитися на смерть («Чого він пристав до гайдамаків, а не червоноармійців, – він і сам не знав. Він тільки постановив полізти туди, де вбивають» [3, 45]), але насправді – з метою стати чоловіком. Авторське зауваження, що «він шкодував, що не пішов до червоногвардійців. Ті хоч б'ються, грабують, а ці лише відступають без бою...» [3, 46], – оприявнює бажану для Олеся ідентифікацію з агресивним, сильним (гегемонним) маскулінним началом. Отже, ситуація вступу до повстанського загону означає пошук героєм ініціації задля здобуття маскулінності. Шляхом ретроспективної самооцінки героя та його авторської характеристики реставровано образ Олеся у межах цієї авантюри. Домінантами його характеристики є фізична слабкість («худі, як дошка, груди... Шия була довга, тонка, й на ній незграбно сиділа висока голова» [3, 44]) та «нульове» місце в соціумі («Він був не дурний, але й не дуже розумний; розумний, власне, остільки, щоб розуміти, що він поганий, нецікавий і нікому не потрібний» [3, 44]). Обидві риси героя (Олеся) вказують на брак сили та авторитету – тобто, тих якостей, які визначають гегемонну маскулінність. Його ж болісна реакція на власну натуру («Від свідомості своєї непотрібності він мучився і плакав» [3, 44]) свідчить про важливість для героя набуття маскулінної ідентичності. Актуальним шляхом здобуття маскулінності для Олеся була участь у війні, що давала шанс випробування смертю, приваблювала взірцями справжньої мужності.

Набуття гендерної ідентичності, слідування гендерній ролі, як зауважують соціологи, здебільшого є перформативними, тобто такими, що не відповідають істинним особливостям людської натури, провокуючи внутрішній конфлікт. У своєму бажанні досягти маскулінності герой оповідання «Гайдамака» В. Підмогильного вдається до гендерного перформансу: попри душевну слабкість, сумніви в доцільності свого вчинку, жаль до себе і страх, що постають із характеристик його психічного стану автором: «Серце Олеся колотилось турботно <...> А в грудях скупчувалися важкі хмари, підступали до горла <...> Олесь напруженням волі опанував себе й не плакав» [3, 46], він тримається мужньо: не повертається додому, як Василь, не скаржиться на натерті й задубілі ноги, наполягає на своїй свідомій повстанській боротьбі, зовні байдуже реагує на перспективу власної смерті, зухвало поводить з червоногвардійцями, навіть засинає на своїй «смертній дорозі», – і все це лише для того, щоб здаватися

чоловіком для оточення – гайдамаків, ворогів, тобто чоловіків, які демонструють бажаний ідеал маскулінності. Із такої ситуації випливає і ключовий «меседж» автора про суть маскулінності як такої — вона є лише відчайдушною спробою приховати свою слабкість навіть ціною життя.

Символічне «випробування смертю» (ініціація) Олеся досягає кульмінації в сцені розстрілу (що теж є перфомансом, як і його вдавана маскулінність). Надзвичайна сила духу хлопця, видима його ворогам, не може не викликати їхнього мимовільного захоплення, водночас психічний «розтин» героя виявляє справжню мотивацію такої поведінки: інфантильна невіра у власну смерть («Він був переконаний, що Бог не дасть йому загинути» [3, 50]) та, основне, затяте прагнення зробити «на зло» – ненависному собі, однокласникам, комісарові, батькові. В оповіданні фактично відтворено ініціаційне «народження чоловіка», адже Олесь шляхом заперечення свого життя (батьківського дару) утверджує власну зверхність – над смертю й над собою. Однак заміна розстрілу побиттям Олеся шомполами свідчить про його невдалу «ініціацію»: вбивство є символічним визнанням, тому скасування страти, так презентовано в контексті твору, означає відмову відбуття в Олесеві чоловіка, гідного смерті. До того ж, принизлива деталь побиття шомполами остаточно позбавляє героя претензії на маскулінність, що вмотивовує і його психічну реакцію: «ображений і принижений», він «не міг вже опанувати себе й плакав» [3, 50].

В оповіданні «Гайдамака» В. Підмогильного актуалізовано колоніальний зміст, який корелює з гендерним. Повстанський загін на чолі з отаманом Дудником здає позиції фактично без бою; повстанці в Мартинівці взагалі склали зброю, бо злякалися чуток про наближення червоногвардійців. Крізь призму сприйняття недосвідченого й невпевненого в собі Олеся ще гостріше виокреслюється їхня ганебна поведінка як захисників інтересів України. «Запорожці!» – зневажливо відгукується про них Олесь. Його репліка актуалізує проблему деградації маскулінності в колоніальних умовах. Перед тим схожою реплікою: «– Українці!», – відгукнувся про зрадників-мартинівців Дудник. Його образ – «останнього героя» України – символізує «розстріляну» героїчну національну маскулінність.

В оповіданні «Добрий бог» В. Підмогильного герой, Віктор Хобровський, теж прагне статусу «справжнього чоловіка»: «Чоловік тільки тоді вартий чогонебудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв'язати з ним своє життя на підставі цього кохання. Я маю дев'ятнадцять років, і вже знайшлася така жінка. Виходить, що маю людську вартість» [3, 28]. Маскулінна «ініціація» в цьому творі реалізується через любовні перипетії, коли молода людина опиняється перед необхідністю нести відповідальність за свої дії (можлива поява позашлюбної дитини) і слова (обіцянка закінчити життя самогубством). Перспектива здобуття гендерної ролі чоловіка і батька вселяє у Віктора почуття маскулінної гордості, але неготовність цю роль прийняти («Я, учень сьомого класу, батько? Та ні, цього не може бути!» [3, 30]) викликає в нього сентиментальні фантазії про смерть як втечу від проблеми, а в його дівчини – зневажливу оціночну реакцію: «Боягуз!» [3, 31]. Отже, «випробування родиною»

Віктор не пройшов, зупинившись на своїй інфантильній ідентифікації. У ситуацію «випробування смертю» герой поставлений автором тричі: у ситуаціях, коли пропонує дівчині колективний суїцид, коли погоджується на вбивство дитини, коли намагається здійснити власне обіцяне самогубство. Відзначені подробиці (офіцер-суперник завадив Віктору застрелитися, а господиня помешкання відібрала зброю) символічно означають «кастрацію» – втрату сили й ініціативи. Про інфантильну домінанту в психіці героя свідчить ситуація спроби перекласти відповідальність на «доброго бога», символічне вбивство якого чинить герой своєю моральною деградацією.

Становлення характеру хлопчика – головна тема оповідання «Ваня» В. Підмогильного. Його змістовий епіцентр – неконтрольований вибух люті дитини, зорієнтованої на помираючу собаку, яку він раніше любив, – є чинником інтерпретації за допомогою теорії «первинного батьковбивства» З. Фрейда («Тотем і табу», «Достоевський та батьковбивство»), де акцентовано гіпотезу зародження культури шляхом переходу від орди, очоленої «батьком» з його необмеженою владою, до «клану братів» зі спільною відповідальністю. За З. Фрейдом, перехід відбувся внаслідок «вбивства» «бандою братів» «верховного батька», що супроводжувалося амбівалентними «синівськими» почуттями ворожості до нього та захоплення ним. Туга за батьком «запустила механізм» провини (гріха) перед ним і страху покарання, що вело до його духовної ідеалізації (тотем, дух, Бог, фатум тощо), а також репресивних самообмежень (табу) на інцест та вбивство.

В оповіданні «Ваня» В. Підмогильного актуалізовано психічну проблему долання хлопчиком едипового комплексу, зумовленого прив'язаністю до матері й ворожістю до батька. Своєрідною «підготовкою» до розгортання основної події оповідання є фантазія Вані про рівчак і людожера, у якій очевидною є сублімація страху материнського й водночас прагнення одноосібно заволодіти матір'ю, позбувшись батька. «Материнські» конотації образу рівчака оприявлено у фантазії Вані про стінки рівчака, які можуть сходитися, поглинаючи жертву («Вані здавалось, що це розступилася земля й чекає, щоб хтось заліз у її глибочінь» [3, 58]). Символом «ворожого батька» є людожер, який нібито схопив його. Невиправдано сильний жах наляканого власною фантазією хлопця пояснюється внутрішньою боротьбою між ненавистю до батька та страхом відплати. «Едиповий» зміст цього епізоду виявлено у фразі: «Ваня вважав рівчак своїм власним з того менту, коли прогнав звідціль людожера» [3, 59]). За такої інтерпретації стає зрозумілим і смисл образу таємного огороця, розбитого Ванею в рівчаку, – як символічного народження дітей від матері.

Образ Жучка, на який спроектовано батьківське імаго, концентрує в собі агресивно-деструктивні імпульси дитини, первинно спрямовані проти батьків (припускаємо, що у свідомості Вані Жучок пов'язаний з батьком, бо той, потрібно думати, дав наказ його підстрелити, віднести в ліс; крім того, Ваня годував тварину, фантазуючи, напевне, про інверсію батьківських ролей, тобто про залежність батьків від нього). Сплеск агресії, спрямований на помираючого Жучка, є символічним «вбивством» батька. Роль «банди братів» (за фрейдівською

теорією) в оповіданні виконують Ваня і Митька, які домовляються про дотримання таємниці вбивства Жучка. У певний спосіб герої проходять випробування смертю, даремно місцем їхньої «ініціації» автором обрано простір лісу, що постає символом потойбічного / підсвідомого. У фантазіях Вані вбитого Жучка наділено божественною силою, і герой молитовно звертається до нього за прощенням (образ Жучка фактично постає тотемом (анімістичний світогляд героїв помітила й О.Калініченко [1, 124]), утіленням верховної батьківської влади). Батьківське імаго розщеплюється на іпостасі «хорошого батька» (Жучок у раю, чарівник із золотим посохом) та «поганого» (нічне страхіття, чорт, Жучок, який гризе за горло). Подробиця, що й мати (гадюка – її символічний відповідник) у фантазіях Вані душила його, підкреслює, що деструктивні імпульси дитини підсвідомо спрямовувалися не лише на батька, а й на матір. Вони спричинені гнівом на матір за надмірну прив'язаність до неї, що блокує психічну еволюцію героя. Амбівалентність дитячих почуттів любові / ненависті вмотивовує й останній сплеск агресії Вані проти напіврозкладених залишків тварини, що приносить тимчасове зниження тиску страху та відчуття провини (Ваня відмовляється від патронату мами і няньки).

Отже, психоаналітичним «сюжетом» оповідання є долаття хлопчиком едипового комплексу: вияв батькоборчих агресивних імпульсів, зміцнення супер-его, яке живилося сильним страхом, що спонукало нову агресію. Пестоці Вані з матір'ю і його запитання, чи любить вона його, як і з'ясування, чи добрий бог (явно – батько) і чи буде Ваня в пеклі, – це симптоми «едипового» випробування героя. Сюжет оповідання «Ваня» В. Підмогильного за способами психологічного зображення, психоаналітичним змістом перегукується з відомою працею З. Фрейда про Людину-Вовка, який страждав схожим типом неврозу. М. Нестелєєв, В. Мельник, Р. Мовчан та ін. відзначають детальне вивчення В. Підмогильним засад психоаналізу, що за словами М. Нестелєєва, спонукало його «перетворити свою творчість на прихований самоаналіз», по суті, «писати один і той самий твір» [2, 172]. Дослідник слушно зауважує однотипність героїв В. Підмогильного – юнаки, стурбовані проблемами сексуального розвитку, що спричиняють внутрішній конфлікт між сексуальним інстинктом і свідомістю, пов'язаний із пошуком власної ідентифікації [2, 172], а також слушно діагностує стан «незрілої мужності», виявлений у нарцистичних домінантах особистості письменника [2, 175 – 176].

В оповіданнях В. Підмогильного (не лише розглянутих у цій студії) «тест» на маскуліність герої не складають, бо випробування смертю виявляє інфантильну домінанту в їхній психіці. Актуальність теми становлення маскуліності для письменника може бути зумовлена як психобіографічними обставинами життя автора, що оприявнюють підсвідомі джерела його таланту, так і психоментальними чинниками «ураженої» колоніальним станом української маскуліності, якій у ситуації бездержавності дуже складно позбутися інфантильних ознак.

Список використаних джерел

1. Калініченко О. Концепція людини і світу в малій прозі Валер'яна Підмогильного / О. Калініченко // Таїни художнього тексту : [зб. наук. праць] / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 120 – 127.
2. Нестелєєв М. Психобіографічний аспект творчості В. Підмогильного / М. Нестелєєв // Таїни художнього тексту : [зб. наук. праць] / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 170 – 178.
3. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / [Упоряд., вступ. ст. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик]. – К.: Наукова думка, 1991. – 800 с.
4. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 514 с.

Annotation

Shaf O. V The theme of the formation of masculinity in Valerian Pidmohyl'ny's flash fiction: the specifics of its artistic representation

The art interpretation of incipience of masculinity is one of the gender literary's problems. Psychoanalytic and gender methods, which are the most effective for researching of Valerian Pidmohyl'ny's stories, are aimed to discover one of their main theme – the incipience of masculinity. Heroes of Valerian Pidmohyl'ny's stories are young men which must test their own masculinity themselves. In the Valerian Pidmohyl'ny's stories this theme is embodied by the motives of "testing by death", "initiation", by the image of successful friend. This theme is realized in such semantic fields: the war (in the story by Valerian Pidmohyl'ny "Haydamaka"), the love (in his story "The Kind God") and the murder (in Valerian Pidmohyl'ny's story "Vanya"). These fields are united by the situation of dangerous ordeal. It was also, as we known, the main event in archaic initiation of young men before they could "become the man". The actualization of this archetypic motive in the V. Pidmohil'ny's stories is caused by the author's interest with psychoanalysis and also author's psychobiographic specificity. The heroes of the Valerian Pidmohil'ny's stories didn't become "the real men", because the hegemonic masculine ideal had't been achieved by their. This fact illustrates the infantile masculine type of heros in the Valerian Pidmohyl'ny's prose caused by their Oedipus fixation: they have ambivalent feeling to their parents (mainly a father) consists of hatred, fear, fault, contrition, correlated with desire to obtain identification with them. The actualization of the "Oedipus motive" (mainly in the story "Vanya") is conditioned by the author's psychobiography and colonial status of the Ukrainian masculinity.

Key words: masculinity, gender identification, gender role, motive of "initiation", Oedipus complex.

**ТРАГІКО-ДРАМАТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ДІЙСНОСТІ В ПОВІСТІ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»**

У статті розглянуто своєрідність художньої реалізації концепції дійсності в повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» у фокусі естетичної категорії трагічне-драматичне, характер метафоризації буття як форми мистецького освоєння життєвих реалій. Наголошено на тому, що текстові митця притаманний ефект театральності, що оприявнюється на рівні дії (зовнішньої та внутрішньої), яка створює оригінальний текст модерної художньої культури, презентованої В. Підмогильним.

Ключові слова: естетична категорія, концепція дійсності, трагічне, драматичне, наратив, екзистенція, метафоризація.

В статье рассматривается своеобразие художественной реализации концепции действительности в повести В. Подмогильного «Остап Шаптала» в контексте эстетической категории трагическое-драматическое, характер метафоризации бытия как формы художественного освоения жизненных реалий. Обращается внимание на наличие в тексте произведения эффекта театральности, что наблюдается на уровне действий (внешних и внутренних) и обуславливает оригинальность текста, сближая повесть В. Подмогильного с современной художественной культурой.

Ключевые слова: эстетическая категория, концепция действительности, трагическое, драматическое, нарратив, экзистенция, метафоризация.

Екзистенційна сутність мистецьких пошуків у царині художнього слова ввела В. Підмогильного в коло найвидатніших європейських письменників, які започаткували в першій половині ХХ століття нову філософію художньо-аналітичного осмислення життєвих подій, пов'язаних з межовими психічними станами людини. Ця тенденція, на думку багатьох дослідників (С. Луцій, В. Мельник, О. Харлан), започаткована в працях французьких філософів і знайшла свій розвиток в багатьох видах мистецтв. Як уважає Жан-Поль Сартр: «Для того, аби людина могла запитувати, потрібно, щоб вона могла бути своїм власним ніщо, себто, бути при виникненні небуття в бутті лише тоді, коли її буття паралізується в собі і через себе ж ніщо» [6, 182]. Саме таку форму інноваційного художнього мислення продемонстрував В. Підмогильний у своїй «великій»

і «малій» прозі в оригінальній концепції дійсності як інтелектуально-аналітичного моделювання буття, формування гуманістичної світоглядної парадигми. Вона стала для української літератури 20-30-х років ХХ ст. новаторською й окреслила раціоналістичну стильову течію. На це вказує відома дослідниця творчості митця Л. Коломієць, яка вважає орієнтацію на західноєвропейську літературу й науку (психоаналіз З. Фрейда) основоположними для формування творчої особистості митця [3, 88].

Концепція дійсності як категорія філософсько-культурологічна, інтерпретована в працях Аристотеля, Г.-В.-Ф. Гегеля, розвинута О. Лосєвим, К. Фроловою, В. Шестаковим та іншими дослідниками, реалізується в прикладному аспекті через естетично-художнє виявлення, засобами словесного відтворення життєвих подій. Дефініцію «концепція дійсності» з поняттям «картина світу» органічно пов'язував видатний німецький філософ К. Ясперс, трактуючи його як «сукупність предметного світу, яким володіє людина» [6, 202]. У працях відомих філософів та культурологів ХХ століття (П. Козловський, М. Мамардашвілі, М. Шелер) поняття «концепція дійсності» взаємодіє з дефініцією «світогляд», що дає змогу в мистецькому світі формувати «світоглядні характеристики кожного покоління» [6, 61].

Найавторитетніший дослідник творчості В. Підмогильного В. Мельник у ґрунтовній монографії розглядав проблему психологізму в прозі цього письменника як новаторську рису національної літератури 20-х років ХХ ст., екзистенційну творчу лабораторію митця крізь призму його світоглядних пошуків. Творчість В. Підмогильного в означеному аспекті досліджувалася активно. Аксиологічний її аспект, представлений в естетично-художньому контексті категорій трагічного та драматичного, вивчений у сучасному літературознавстві все ж недостатньо, за винятком деяких авторів окремих наукових статей К. Дуба, Н. Мисливець, Т. Хом'як та ін., де розроблено певні підходи до розкриття цієї теми. Обраний об'єкт нашого аналізу – повість «Остап Шаптала» – розглядався з позицій поетики психологізму, в контексті екзистенційної та інтелектуальної прози 20 – 30-х років ХХ ст. (Т. Бандура, С. Луцій, М. Нестелеєв), онтологічних мотивів та образів (М. Тарнавський, О. Харлан, Вал. Шевчук), а в аксиологічному ракурсі вона майже не вивчена. Це й дає змогу сформулювати мету нашої розвідки, що полягає у виявленні специфічних форм презентації концепції дійсності (через естетичні категорії) в повісті «Остап Шаптала».

О. Калініченко, розглядаючи «малу» прозу видатного прозаїка (новели «На іменинах», «Ваня», «Гайдамака»), констатує: «...концепція людини і світу постійно змінюється, втілюючись у людських долях і художніх характерах, бо зміни в житті людини призводять до змін у житті самої особистості» [3, 126]. Література як мистецтво слова, форма суспільної свідомості презентує аксиологічний вимір дійсності, представлений в естетичних категоріях – результатах динамічного співвіднесення ідеалу та дійсності (методика проф. К. П. Фролової). Інтерпретація першої психологічно-філософської повісті в українській літературі «Остап Шаптала» (1921) в естетично-художньому

аспекті, в ракурсі естетичних категорій «трагічне-драматичне» може бути, на нашу думку, продуктивною в поглибленні пізнання мистецького світу В. Підмогильного, феномена його образного мислення.

Проблеми існування людини в соціумі, духовних пошуків, самореалізації людської особистості виходця з села, який здобув освіту в місті, є об'єктом рефлексій головного героя Остапа Шаптала, вкладених у формулу драматичного «хоч –але» [7, 86]. У його структурі – внутрішня боротьба розуму й почуттів. Кантівська екзистенційна дилема «Між розумом та ірраціональністю» ставить героя у відповідну наративну ситуацію, що справляє враження прикладного (І. Цюп'як) психологічного спостереження: «Шаптала лежав не рухаючись і прислухався до того, що робиться в далеких глибинах землі, почув, як звідтіль виринаються сили, розносяться вітром і накладають на все тавро жадоби. Він згадував, як жадібно випростували в день два дерева своє зазеленіле гілля, як напружилися їхні стовбури, утворюючи молоде листя» [5, 228]. Драматизовані обставини буття, що так майстерно вміє художньо моделювати прозаїк, є художньою ілюстрацією одного із законів філософії – єдності й боротьби протилежностей.

Доцільно, на наш погляд, увести до понятійного апарату драматичного як естетичної категорії, презентованої в тексті повісті, дефініцію театральності, яка органічно оприявнює драматичне «як насиченість дією на одиницю тексту» (В. Галацька), експресивність стилю митця (Л. Ленська). Це розкриває традиційний комплекс екзистенційних проблем, окреслених В. Підмогильним у повісті: виключного буття окремої особистості, її морального становлення, формули сартрівської самотності, складності міжособистісних стосунків (Шаптала – мати, Шаптала – Лася, Шаптала – світ у межових обставинах). На мікрорівні художнього тексту це виявляється в екзистенції очікування та споглядання смерті сестри Олюсі: «Шаптала поволі ходив вздовж кімнати, іноді спиняючись біля дверей, що вели до хворої. Потім загасили свічки і розійшлися спати. Заходив день. По вікнах у синій руні помиралі зорі» [5, 211]. Особлива метафорична мова, застигла зречевленість думки, деталь-символ, персоніфікований пейзаж творять неповторну образну субстанцію, що визначає авторський стиль, ступінь диференціації мистецької системи пізнання «об'єкт – суб'єкт» у художньому тексті. Автор удається до засобів експресивної поетики, які підкреслюють метафізичний характер буття, створюють варіативність сприйняття його тексту в особливій комунікативно-естетичній ситуації – вибору. Герой перебуває на такому рівні акцентуації особистості, що призводить до психопатичних візій. Вони реалізуються автором, наприклад, в епізоді порятунку Остапом від самогубства Ласі, яку він сприймає як уособлення матеріалізованої мрії – воскресіння померлої Олюсі, взаємодію світу померлих зі світом живих: «Сестро!.. Невже правда, що смерть руйнує душу і вселяє жах, а не радість <...> Невже загасне твій образ, сестро, і засохне моє серце, покинуте мрією! Раптом – крик! Серед потоку сліз, що затопив собою землю і прислав усі звуки, – крик гнітючої розпуки, чужий несподіваний крик [5, 210].

Змодельована таким чином художньо-екзистенційна ситуація смерті ставить героя на шлях моральної провини перед тими, хто дав йому змогу вийти «в світ» [4, 11]. Митець засобами художнього узагальнення реалізує індивідуально-авторську трагіко-драматичну концепцію дійсності через метафоричні структури які являють собою систему «асоційованих імплікацій» (за М. Блеком).

Метафора являє собою тип образного мислення митця, адекватний код реалізації естетичної категорії драматичного, екзистенційної манери мислення геніального прозаїка. Вона формує поліфонізм його письма, багатогранність, неоднозначність його творчих експериментів зі словом, передає виражений онтологічний зміст, високу театральність реалізації художнього тексту: «Перед заплученими очима йому була вже не різнобарвна юрба з гострими рухами, а величезний казковий балет, люди в убраннях, що до найменшої хвилястості підкреслювали плинні риси їхніх постатей...» [5, 263].

Витончений драматизм світосприйняття письменника зумовлює динамізм і статичність авторської думки водночас, вираз яких поглиблюється вкрапленнями ліричних відступів, апеляцією до образно-асоціативних реалій національного буття. Останні спроектовані на екзистенційне прочитання національних ментальних символів, як доречно зауважує О. Гонюк, аналізуючи онтологічні мотиви в означеній повісті – кохання та смерті, конфлікту поколінь, цінності людського буття [1, 17]. Драматично-трагічні естетичні переживання героя, які продукує текст Валер'яна Підмогильного як текст модерної культури, що випередив образне мислення митців слова на півстоліття, створюють нове уявлення про людину, про глибини суб'єктивного виявлення внутрішнього світу через доміанти, на нашу думку, театрального бачення буття.

Принципи модерної художньої культури, що відбилися в художній проекції трагіко-драматичного осмислення дійсності В. Підмогильного, покликані впливати на свідомість реципієнта-читача, екзистенційно ускладнено повідомляти про звичні явища, виробляти нові засоби художнього мислення. Парадоксальність існування Шаптали в соціумі митець прагне реалізувати за допомогою глибинних проникнень у підсвідомість, за звичні, усталені для загалу межі Добра і Зла, створюючи художній образ як цілісність, удаючись до манери гетерогенного наративу.

Як уважав П. Флоренський, художній твір є естетичною ілюзією, але як би не оброблялася художня форма, все одно вона буде відтворювати щось схоже на реально існуючі образи. Драматично-трагічна ілюзія у творах В. Підмогильного органічно виокреслює рівень занурення естетичної свідомості митця в простір мистецтва слова, що спроектовано на відтворення театрального сприйняття світу.

Авторські прийоми трансляції трагічного засвідчують на художньому рівні слухність вживання філософського розуміння трансфеноменальності буття [6, 120], розвиненого Жаном-Полем Сартром та естетично довершено втіленого В. Підмогильним на рівні тексту, сюжету, проблематики. В. Підмогильний презентує психологізовану концепцію дійсності, насичену трагіко-драматичним змістом. Оригінальність наративної манери, що охоплює характери персонажів (Бабусі Одарки, Галая, Вергуна), вибудовують лінію оповіді, що завершується

драматичним фіналом про споглядання людського буття: «І надалі, впоравшись з господарством, він розташовував шахи і гуляв сам з собою» [5, 263].

Драматична природа образного мислення В. Підмогильного зумовлює досконале в художньому аспекті відтворення авторської концепції дійсності, яка побудована на екзистенційному спогляданні духовної природи людини. Модус існування людської особистості у В. Підмогильного, зокрема в повісті «Остап Шаптала», витворюється в межових ситуаціях, які потребують миттєвого вирішення, гуманної реакції та складних соціально-психологічних проблем. Трагіко-драматичні реалії буття письменник мистецьки відтворює за допомогою системи метафор, через які підкреслено експресивність думки, що створює ефект театральності.

Список використаних джерел

1. Гонюк О. В. Онтологічні мотиви й образи в повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» / Олександра Валеріївна Гонюк // Таїни художнього тексту (до питання поетики тексту) : [зб.наук.праць] / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 16 – 21.
2. Калініченко О. В. Концепція людини і світу в малій прозі Валер'яна Підмогильного / О. В. Калініченко // Таїни художнього тексту (до питання поетики тексту) : [зб.наук.праць]. / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред.). – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 120 – 126.
3. Коломієць Л. Український ренесанс. У пошуках індивідуальності / Л. Коломієць // Слово і Час. – 1992. – № 10. – С. 88 – 91.
4. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : [монографія] / Володимир Олександрович Мельник. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
5. Підмогильний В. Місто. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний / [Упор. В. О. Мельник]. – К. : Наукова думка, 1991. – 791 с.
6. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Нарис феноменологічної онтології. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями / Жан-Поль Сартр // Хрестоматія / [упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок]. – К. : Ваклер, 1996. – 422 с.
7. Фролова К. П. Теория и методика применения эстетических категорий в литературоведческом анализе / Клавдия Павловна Фролова. – Д. : ДГУ, 1985. – 97 с.

Annotation

Galatska V. L. The tragic-dramatic conception of reality in V. Pidmohylny's short novel "OstapShaptala"

The article by the example of analysis of the novel of V. Pidmohylny "Ostap Shaptala" deals with the interpretation of the aesthetic categories of the dramatical and tragical, which is revealing in the tragic-dramatic conception of the reality, form of the psychological introspection of the events, creating the excellent artistic effect.

It is urgent to analyze the dramatical as an aesthetic category that is interpreted in the context of the novel from the theatrical point of view, which is organically treated the dramatical as “the amount of action on the unit of text”, expressivity of the writer’s style. It is solved the traditional complex of the existential problems, underlined in the novel by V. Pidmohylny (particularly the existence of the individuality, her / his moral development, problems of Sartre’s loneliness, difficulties of the interpersonal relations): Shaptala – the mother, Sahptala – Lasia, Shaptala and the world in the critical circumstances.

Special metaphorical image, detail-symbol, personified landscape are creating the unique imaginable substance, which identifies the author’s style, the degree of differentiation of the artistic system of the recognition “object-subject” in the artistic text. The author uses the means of the expressive poetics, that are underlying the metaphysical character of the existing, giving the variability of the interpretation of the text in the special communicative-aesthetical situation – the choice, which is on the such a level of focusing on the individuality that has a result in psychopathic visions. Dramatized circumstances of the existence, which are carefully shown by the writer, are creating the artistic image one of the philosophic laws – it is the unity and the struggle of oppositions.

Key words: *aesthetic category, conception of the reality, the tragic, the dramatical, narration, existence, metaphorization.*

УДК 821.161.2 – 32.09

Т. В. Кедич (м. Дніпро)

ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті розглянуто специфіку портретування в малій прозі письменника, зокрема в оповіданнях «Гайдамака» та «Син». Визначено, що модерністський портрет у В. Підмогильного здебільшого має аналітичний характер і нерідко оприявнюється в тексті як авторський коментар. Головні герої визначених прозових творів постають не як типізовані особистості, а як індивідуальності з неповторним, притаманним лише їм внутрішнім світом та поглядом на тогочасну соціально-політичну ситуацію. З’ясовано, що внутрішній портрет переважає над зовнішнім, письменник подає лише деякі риси зовнішності героїв, а потім переходить у площину психологічного портрету, що зумовлено передусім екзистенційністю ідіостилу майстра художнього слова.

Ключові слова: *мала проза, портрет, модерністський портрет, зовнішній та внутрішній портрети, літературно-художній антропонім, індивідуальність.*

В статье рассматривается специфика изображения портрета в малой прозе писателя, а именно, рассказах «Гайдамака» и «Сын». Отмечается, что модернистский портрет у В. Пидмогильного часто имеет аналитический характер представлен в тексте как авторский комментарий. Главные герои изображены не как типизованные личности, а как индивидуальности с неповторимым, присущим только им внутренним миром и взглядом на сложившуюся социально-политическую ситуацию. Установлено, что внутренний портрет преобладает над внешним, писатель указывает только некоторые внешние характеристики портрета, переключая его в плоскость психологического, что обусловлено прежде всего экзистенциальным идиостилем прозаика.

Ключевые слова: *малая проза, портрет, модернистский портрет, внешний и внутренний портреты, литературно-художественный антропоним, индивидуальность.*

Українську малу прозу кінця ХІХ – початку ХХ століть відзначає специфічна риса, зокрема пошук нових форм, глобальних способів вираження, що було зумовлено розвитком модернізму як нового літературного напрямку, нового способу відображення «філософії життя», що «обстоювала повноту людської природи, висвітлювала повноцінне буття, сприймала його як цілісне, постійне становлення, виправдовувала розширення людського Я до всесвітніх масштабів» [2, 14]. Культурно-історичні та соціально-політичні зрушення (Перша світова війна, голод 1921 – 1922 років, національно-визвольна боротьба українського народу за здобуття державності, розвиток екзистенційних течій у мистецтві тощо) призвели до «піднесення малих епічних форм, оскільки вони органічно відтворювали збурену і суперечливу дійсність та свідомість, дозволяли цілісно, “на одному подиху”, сприйняти зображене, а також виявили пластичність жанрових меж, здатність до експериментування та відкритість до інтермедіальних зв’язків» [3, 4 – 5].

У сучасному літературознавчому процесі все більшу увагу науковців привертають творчі постаті доби «Розстріляного відродження», художній доробок яких було або зовсім вилучено з культурно-читацького життя, або частково замовчувалися окремі факти їхньої літературної діяльності. Серед таких постатей і відомий український письменник Валер’ян Підмогильний, у творчому доробку якого чільне місце посідає мала проза з її особливостями зображення внутрішнього світу людини. «Творчість В. Підмогильного характерна тим, що в ній досить яскраво відчутні жанрово-стильові пошуки української прози того часу. Заявивши про себе на самому початку 20-х років як новеліст лірико-імпресіоністичного спрямування, він випробував поетику психологічного реалізму <...> і одним із перших в українській прозі ХХ ст. підійшов до осмислення сутності людини у світлі філософії класичного екзистенціалізму, випередивши у цьому навіть європейську прозу, до якої мав особливу прихильність», – зауважує В. Мельник [5, 15]. Різні аспекти життя й творчості

талановитого митця були предметом наукового зацікавлення багатьох літературознавців, зокрема, серед комплексних їх досліджень помітне місце належить працям В. Мельника, Р. Мовчан, М. Тарнавського; екзистенційні мотиви творчості прозаїка розглядали Л. Коломієць, С. Луцій, Н. Мафтин, В. Мельник, В. Шевчук та ін. Незважаючи на ґрунтовні наукові розвідки, деякі аспекти творчої майстерності письменника було розглянуто лише епізодично, зокрема й особливості портретування персонажа, що й зумовило актуальність нашого дослідження.

Мета запропонованої статті – розглянути особливості портретування в оповіданнях «Гайдамака» та «Син» В. Підмогильного.

У центрі зображення будь-якого літературно-художнього твору постає людина, яка є її суб'єктом та віддзеркаленням дійсності. Літературний тип людини – це завжди індивідуальний погляд письменника, його інтерпретація структурно-семантичних складових образу, а портрет у літературі, таким чином, – один із засобів його художньої характеристики. Здебільшого письменники використовують цей засіб для розкриття типового характеру своїх героїв, висловлюють своє ідейне, емоційно-експресивне ставлення до них через зображення зовнішності, фігури, обличчя, одягу, рухів, жестів тощо.

Мистецтво портретування завжди привертало увагу багатьох літературознавців та лінгвістів. Теорію портрета, дослідження способів його творення розробляли чимало українських та російських учених у своїх наукових студіях, зокрема В. Барахов, О. Білецький, Л. Дмитрієвська, Ю. Лотман, Б. Салюк, Г. Сиріца, К. Сізова, В. Шаховський та ін. Активний аналіз конкретних об'єктів у контексті їх наукових розвідок сприяв появі низки тлумачень поняття «портрет», його типів та класифікацій. У «Літературознавчому словнику-довіднику» портрет трактують як «засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажів» [4, 546]. На думку Л. Скорини, «портрет – це опис зовнішності персонажа: тілесних, природних, вікових ознак (риси обличчя і фігури, колір волосся), а також усього, сформованого соціальним середовищем, культурною традицією, індивідуальною ініціативою (одяг і прикраси, зачіска і косметика)» [9, 115]. К. Сізова зауважує, що «портрет героя в художньому прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як єдності фізичного, соціального і психологічного. Портрет формується переважно візуальними засобами, проте його не слід звужувати лише до зображення зовнішнього вигляду персонажа, такий спрощений підхід є непродуктивним, оскільки залишає поза увагою безліч текстових компонентів, що містять пряму чи опосередковану характеристику героя, створюють його образ в уяві реципієнта. Портрет персонажа є результатом взаємодії різних композиційних прийомів, жанрово-стильових домінант, мовних засобів у площині прозового твору» [8, 28]. У нашій розвідці дотримуємося думки, що портрет – це не сукупність зовнішніх ознак, а складна естетична система, що поряд із традиційним зображенням людини містить й інші елементи.

Філософія портретування пов'язана з вираженням сутності особистості, що оприявнюється у творі крізь призму конкретизації зображення дійсності.

Звернення до портрета персонажа в малій прозі Валер'яна Підмогильного як одного з головних засобів створення образів свідчить про зацікавлення автора особливим мікросвітом людини та бажання прозаїка з'ясувати її місце в загальній картині макросвіту.

Модерністський портрет у В. Підмогильного здебільшого має аналітичний характер і нерідко виявляється у творі як авторський коментар. Головні герої оповідань «Гайдамака» та «Син» постають не як члени певного соціального середовища, а як неповторні індивідуальності з притаманним їм складним внутрішнім світом. Значущі портретні деталі зовнішності (обличчя, фігура, подекуди й одяг) автор подає таким чином, що в оповіданнях виникає й портретне уявлення героя, і розкривається авторська по відношенню до нього позиція. Наприклад, в оповіданні «Гайдамака» прозаїк через портретні деталі «робить спробу відвертого виходу в політичну атмосферу» [5, 60]. Двоє гімназистів, «учні сьомого класу К-ської гімназії» [6, 264] пристали до гайдамаків, які відступали з міста під натиском червоногвардійців. Використовуючи психологічні засоби зображення, автор намагається відобразити стосунки головного героя (Олеся) з однолітками, гайдамаками, червоногвардійцями. На початку твору в портретному описі двох гімназистів – Василя та Олеся – відчутно певне співчуття В. Підмогильного останньому, що яскраво виявлено в описі зовнішності героїв й зумовлено екзистенційністю ідіостилю письменника: «Перший з них був високий на зріст, кремезний юнак, з кучерявим розкішним волоссям, орлиним носом, похмурий і мовчазний. <...> Другий учень був невисокий, худий і слабосилий. Він прийшов до гайдамаків того, що був розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство. Йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно, іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе й чудове» [6, 264 – 265]. В експозиції оповідання прозаїк скупіє окреслює особливості зовнішності героїв, проте надалі окремими штрихами увиразнює їхню характеристику, щоправда лише Олеся, акцентуючи на тих нюансах, що зумовлені його сприйняттям гайдамаків та червоногвардійців.

Уже в першій авторській характеристиці Олеся підкреслено, що герой був абсолютно самотнім, що він постійно жив із відчуттям непотрібності в цьому світі, його «не любили дівчата», товариші з ним віталися, а потім забували про нього, будь-які розмови провадилися ніби його й не існувало – «До сьомого класу він цього не помічав, а тепер помітив одразу й зрозумів, що він непотрібний. Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав» [6, 266]. Проте на цьому автор не зупиняється й деталізує опис зовнішності Олеся, акцентуючи на «комплексі неповноцінності» персонажа: «Сорочки він ніколи не застібав, і тому було видно худі, як дошка, груди, на котрих випинались смугами ребра. Шия була довга, тонка, й на ній незграбно сиділа висока голова. Олесь вдивлявся в своє обличчя, й воно здавалось йому плямою, одноманітною, невиразною й рівною. Не було помітно ні носа, ні очей, ні рота» [6, 266]. Цікавим є також авторський прийом уведення в портрет персонажа самохарактеристики, тобто монолог: «...потім напружено вдивлявся, стискував кулаки, сварився довго й зосереджено,

вкладаючи в цей жест всі свої сили, й шепотів придушено: «У проклятий, проклятий»» [6, 266], що підтверджує тезу про постійні внутрішні суперечності й сумніви Олеся.

Портретне мистецтво Валер'яна Підмогильного свідчить про його заглиблення в індивідуальність людини. Прийоми зображення індивідуального портрета в письменника мають характер різновекторного пошуку нових засобів виразності. Індивідуальне в портреті персонажа прозаїк виокремлює не лише за допомогою рис обличчя, опису фігури, але й за допомогою форми поведінки. Зокрема, на відміну від Василя, який прийшов до гайдамаків заради пістоля й повернувся додому, Олесь намагався віднайти себе і в таборі гайдамаків, і під час полону в червоногвардійців. Він виявився морально й фізично стійкішим від Василя та деяких гайдамаків. У полоні в нього остаточно прокинулася жага до життя й під час допиту Олесь несподівано заявив: «Ні від чого я не відрікаюсь. Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування» [6, 275], а коли йому зачитували власне свідоцтво про смерть, він «не захвилювався. Просто й в голову не йшло, що жива людина може почути свідоцтво про свою смерть» [6, 275 – 276]. Портретні деталі в оповіданні «Гайдамака» передають не лише зовнішні характеристики, але й зміни душевного стану персонажа під впливом тогочасних соціально-політичних явищ.

Проблемі голоду 1921 – 1922 років присвячено одне з найпопулярніших оповідань В. Підмогильного «Син», у якому автор випробовує головного героя Грицька Васюренка на стійкість, коли моральність вимірюється опозицією «життя – смерть». На відміну від «Гайдамаків», в оповіданні «Син» майже відсутній зовнішній портрет героя. Лише в експозиції автор зазначає, що «Васюренко зліз з платформи <...> Його сірі полотняні штани стали брудно-червоні від залізнякового пилу, й він даремно бив собі по колінах своєю великою схудлою рукою» [6, 315]. Епітети «великою схудлою» характеризують не лише зовнішні риси персонажа, але й образно відтворюють його сутність: в уяві читача імовірно постає кремезний чоловік, який через певні обставини виснажений, знесилений. Цікавою особливістю портретування у визначеному творі є те, що опис зовнішності подано автором за допомогою характеристики Васюренка іншими персонажами. Зокрема, його паспортизовані дані наведені в ситуації розмови Грицька з його рідною сестрою Марійкою: «Не малий ти, слава Богу, двадцять три маєш, а як дитина» [6, 322].

Грицько та Марійка постають як «полярні крайності» [5, 108] не лише в зображенні ставлення до поступово вмираючої від голоду матері, але й в портретному їх зіставленні. Марійка була «... гладка, що й кісточки не щипнеш» [6, 323], а Грицько «чисто знемігся <...> Три дні постив, а шматочок матері зберігав. Його обличчя змінилося: борода поросла нерівним клоччям, очі запали і ніс став тоненький, як трісочка. Сам він якось витягся вгору й видавався надміру високим» [6, 329]. Заможна сестра постійно докоряє братові, що він не дає матері спокійно вмерти: «Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Мучиш ти її, гріх тобі, Грицю» [6, 322].

Важливу роль у художній передачі змін, що відбувалися в зовнішності та внутрішньому світі героїв, відіграє й поетика контрасту. Яскравим підтвердженням цього є опис помешкання брата та сестри: у Грицька та матері «хата була така стара, що її довелося підперти кілками, “взяти в рямці”, як сміявся небіжчик волосний писар. Поруч неї стояв напівзавалений льох, а клуню він давно вже продав на дрова за пуд ячменю добрим людям», у середині «не було навіть на чому сісти. Стільці, лаву, стіл, скриню давно вже продано за час довгої хвороби господині. Ніби випадком потрапили люди в цю порожнечу і зараз підуть геть, лишаючи подерті стіни, роззявлену піч і рештки паперових окрас, що безладно звисали із стелі» [6, 320 – 321]. Натомість хата «шуряка Корнійчука» була з «бляшаним дахом і мальовничими віконницями. Гарна хата, а багато клопоту мав через неї Олекса» [6, 321]. Останнє підтверджує загальновідому істину, що не гроші рятують душі й світ, а розвинене почуття моралі, що оприявнюється у творі через вираз героїв ставлення до рідної матері. Цікавим є і той факт, що письменник виходить за межі фольклорних традицій, коли ближчою до матері вважають доньку, а не сина. В оповіданні «Син» «тільки син почував на собі вагу її [матері – Т. К.] мертвого життя».

Потрібно зазначити, що аналізуючи образи-персонажі, літературознавці, як правило, особливу увагу приділяють літературно-художньому антропоніму. Відомо, що ім'я в літературному творі не лише називає людину, воно спеціально (з певною метою) дібране автором. В оповіданні «Гайдамака» імена Василь та Олесь вказують, першочергово, на національність – обидва українці, проте ім'я Василь асоціюється з впевненою людиною, зі сформованим мікросвітом та певною позицією (згадаймо, Василь, потрапивши до гайдамаків, мав певну мету – отримати пістоль), а ім'я Олесь – семантично співвідноситься з дитинністю (протягом твору Олесь декілька разів плакав: спочатку від почуття своєї непотрібності, а потім – від того, що залишився живий), тобто з людиною, яка ще не має особистої думки, легко піддається впливові інших, зовнішніх обставин (як в епізоді обміну шапками, коли Олесь віддав гарну смушеву шапку, а натомість узяв потерту й засмальцьовану). В оповіданні «Син» ім'я Марія апелює до сталої антропонімічної традиції (у перекладі з грецької, «Марія» означає «гірка»), замість загальнолюдського архетипного трактування, коли образ Марії асоціюють з матір'ю, тому маємо приклад певного дисонансу – негармонійне поєднання імені з долею (образом) його носія. Контрастним видається й ім'я Грицька Васюренка. В. Підмогильний навмисне називає його Грицьком, імовірно вказуючи на його досить молодий вік (зазвичай у селі так звертаються до молодих хлопців), а прізвище Васюренко, у складі якого наявний звук «р», що надає негативного звучання, навпаки промовисто натякає на достатньо сильну духом людину, яка, незважаючи на свій вік, є морально стійкою до соціальних явищ.

Таким чином, можемо зробити висновок: 1) незважаючи на різноаспектну проблематику визначених творів, портрети мають спільні засоби структурування; 2) в оповіданнях «Гайдамака» та «Син» В. Підмогильний в експозиції подає лише деякі риси зовнішності образів-персонажів, поступово додаючи суттєві психологічні характеристики; 3) у своїх творах талановитий митець прагнув

відобразити індивідуальність, наголошуючи на тому, що людина завжди залишається самотньою, хоч і знаходиться в суспільстві, що відтінено й портретними деталями.

Список використаної літератури

1. Барахов В. Литературный портрет (Истоки. Поэтика. Жанр) / В. С. Барахов. – Ленинград : «Наука», 1985. – 312 с.
2. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – поч. XXI ст. : у 10 т. / Юрій Іванович Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2013. – Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 510 с. – (Серія «Альма-матер»).
3. Ленська С. В. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / Світлана Василівна Ленська. – К., 2015. – 470 с. – Режим доступу : http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=1648993.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – [вид. 2-ге, виправлене й доповнене]. – С. 546 – 548. – (Nota bene).
5. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. : [монографія] / Володимир Олександрович Мельник. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
6. Підмогильний В. Місто : Роман та оповідання / [передм. В. О. Шевчука; Приміт. В. О. Мельника]; Худож. оформл. Н. В. Сосніної / Валер'ян Підмогильний. – К. : Веселка, 1993. – 351 с. – (Шкільна бібліотека).
7. Сізова К. Портрет в українській літературі помежів'я XIX – XX століть : від об'єктивно-зображальних засад до психологізації [Електронний ресурс] / Ксенія Сізова // Дивослово. – 2013. – № 4. – Режим доступу до журналу : <http://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/03/11-0413.pdf>.
8. Сізова К. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ксенія Сізова. – К., 2011. – 40 с.
9. Скорина Л. В. Аналіз художнього твору : Навч. посіб. для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Людмила Скорина. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 424 с.

Annotation

Kedych T. V. The peculiarities of the portraiture in V. Pidmohylny's flash fiction

The philosophy of portraiture is connected with the expression of the essence of some person. It releases in the text with the concretization of the depiction of reality. The attention to portraits of the personages as to one of the main way of the creating of

images evidences the author's interest to the special human microcosm and confirms the novelist's intention to figure out the human's place in the overall view of macrocosm.

Modernistic portrait by V. Pidmohylny mostly has analytical character and often appears as the author's comment in the text. The main characters in the stories "The Haidamaka" and "The Son" is not the members of some social group but the unique individualities with complicated interiors. The author represents the significant details of appearance (a face, a stature, even clothes sometimes) in way that together enables to release the writer's point of view and to portray the personages.

Valerian Pidmohylny explores a human's individuality using the portraiture. The ways he depicts the individual portrait are different, they show the vectors of writer's artistic search of expressive methods. The novelist represents the individual features of the characters with the description of their behavior along with the portraiture of the lineaments and statures.

It's discovered that despite the various problematic of the stories "The Haidamaka" and "The Son" the portraits in these texts have the similar ways of structuring, in particular in expositions the writer gives some features of the personage's appearance adding the psychological characteristics gradually. In his writings, the talented artist tried to depict the individuality using the portrait details and insisting that a human stayed alone forever in spite of his social relationship.

Key words: flash fiction, portrait, modernistic portrait, external and internal portrait, literary artistic anthroponym, individuality.

УДК 821.161.2

Л. В. Мірошніченко (м. Дніпро)

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «СИН»

Розглянуто висвітлення теми голоду 20-х років в оповіданні В. Підмогильного «Син», її художнє осмислення й зображення глибокого, різнобічного висвітлення домінантної проблеми існування людини в конкретно взятих екстремальних умовах буття, досліджено соціально-психологічні аспекти життя народу, з'ясовано своєрідний індивідуально-авторський характер осмислення ідейно-моральних основ особистості в художньому творі, проаналізовано засоби психологізації, що розкривають внутрішній світ героїв.

Ключові слова: голод, засоби психологізації, соціальні проблеми.

Рассматривается освещение темы голода 20-х годов в рассказе В. Підмогильного «Сын», ее художественно епонимание и раскрытие глубокого, всестороннего освещения доминирующей проблемы жизни человека в конкретно взятых экстремальных условиях, исследовано социально-психологические аспекты бытия народа, выяснено своеобразие индивидуально-авторского характера в осмыслении идейно-моральных основ личности в художественном произведении, проанализованы средства психологизации, которые раскрывают внутренние переживания героев.

Ключевые слова: голод, средства психологизации, социальные проблемы.

*І холод, і мряка надворі панує,
А вітер осінній реве і лютує.
Дивлюся: під тином сердешна дитина...
Іде-шкутьільгає, підходить до хати...
«Христа ради, хліба!... – Закляклою руку
Хлоп'я простягає. – Не їв ще нічого...*

Б. Грінченко «Шматок хліба»

Українського прозаїка Валер'яна Підмогильного хвилювали вічні філософські проблеми: питання сенсу людського життя, індивідуального рішення та вибору відповідальності особистості за власне існування. Для митця центральним образом завжди залишається людина, її інтереси, потреби, духовні проблеми, з якими суспільство має рахуватися. Свідченням цього і є оповідання «Син», у якому В. Підмогильний прагне презентувати образ людини як особистості в складних умовах виживання в часи голоду 1921 – 1922 років, зображенню якого присвячено й інші оповідання письменника: «Пророк», «Ваня», «Собака», «Важке питання», «На селі», «Проблема хліба», «Син», написані на початку 20-х років й об'єднані тематично. У центрі уваги письменника в них постає реальна історична подія – голод, що охопив південні регіони України. Автор використовує найяскравіші деталі й штрихи, щоб відтворити трагізм ситуації, коли тисячі людей не мали вибору між життям і смертю. У творах митця спостерігаємо експериментальну спробу показати людину в тій стадії існування, коли той зрікається реального земного буття й перебуває в пошуках життєвої істини.

Проблема голоду 1921 року порівняно з голодомором 30-х років не була замовчана ні в літературі, ні в історії. Потрібно лише згадати поезію П. Тичини «Загупало в двері прикладом» (1921), оповідання К. Поліщука «Ліпший світ» та «Непрошені гості» (1922), оповідання С. Васильченка «Голод» (1925) та ін. В. Підмогильний розкривав цю проблему з погляду сприйняття її конкретними особистостями. Письменника цікавило вирішення зазначених аспектів у складних умовах виживання людини в часи голоду.

У цій статті приділено увагу художньому осмисленню й зображенню страшних картин голоду 1921 року в оповіданні В. Підмогильного «Син», яке є своєрідним тлом для глибокого, різнобічного висвітлення домінантної проблеми

існування людини в конкретно взятих екстремальних умовах життя. Характерною рисою цього оповідання є використання автором різних соціально-психологічних аспектів у розкритті образу персонажів та відтворення реальних подій того часу: «Там з дня на день точились одноманітні розмови про голод, про лиху долю, про те, що сіяти нічого й нічим» [1, 204]. Для передачі психологічного стану героїв В. Підмогильний застосовує різні художні прийоми. Контраст та антитеза дають можливість реципієнту краще уявити історичну епоху, умови проживання героїв: «Там дядьки живуть! Там не собачину, а свинячину в борщ кладуть», «вони їдять сало з хлібом, а я голодний який день» [1, 204]. Автор зображує людину як суспільну особистість. Її художнє відображення засвідчує, що соціальна змістовність героїв розкривається шляхом виявлення їхньої соціальної сутності, ідейних, іноді світоглядних, морально-етичних позицій. Але письменника цікавить соціальна позиція людини не сама по собі, а її індивідуальний вияв у процесі життєдіяльності: «А я собі гадаю – ми як бур'яни при дорозі, як реп'яхи. Ростемо собі, поки дощ іде, а сонце впече – жовкнемо, гинемо. Дурниці. Тільки гонору в нас багато. Та чого не гонорувати, коли їсти маєш? А скільки їх по селах швендяє високогонористих, городян цебто, що гукали: ми! ми! <...> Усім видно, що ми – так собі, тьху – вітер повіє, ми й котимось. Якби Бог був, не так було б!» [1, 205]. Як особистість людина характеризується не лише тим, як вона мислить, як ставиться до явищ суспільного життя, які її суспільні ідеали, а й тим, як реалізує вона свою соціальну сутність у взаєминах з іншими людьми. Поширеними прийомами соціалізації персонажів є їх логічні роздуми: «Він швидше себе дасть зарізати, ніж поступиться хоч зернятком. Комуна – це дуля тобі під ніс. Дурний народ! Без комуни жили. А тепер скрізь про смерть <...> Мале й старе – смерть, смерть» [1, 205].

Автор є невід'ємною складовою художньої структури твору. Його суб'єктивно-оціночне начало виявляється в постійному змінному зв'язку. Митець намагається вплинути на систему життєвих цінностей реципієнта, сформувавши його морально-естетичний ідеал, беручи до уваги духовний досвід, подавши психологізовану авторську характеристику: «жах налив йому душу, він стояв, мов здерев'янілий», «ішов, як сновида», «вдома він не міг знайти собі місця, проте не такий він, щоб лягти та смерті ждати», «він рвав хліб, стогнав, хекав і припадав до миски усим обличчям», «утомлений він був страшенно, схопився, ніколи ще серце його не билось так гостро» [1, 206]. Уміле використання різних художніх прийомів та засобів, а саме: марення («далі почав відчувати серед хатньої задухи чисту, прекрасну пахощ розмоченого хліба» [1, 206]); екскурси в майбутнє («буде жити, працюватиме, і людям із нього користь буде. Учитиметься, книги великі читатиме, а книжку прочитаєш – мов сонце зійде» [1, 208]); показ героя через сприйняття його іншими людьми («Проклятий, ти з'їв її!», «Спаси й сохрани нас од людоджера» [1, 210]); розкриття внутрішнього світу героя через зовнішній, предметний світ («Ішов, ніби на руїнах великої пожежі, де огонь знищив усе рідне й близьке, де навіть спалено частину його серця»; «Мати мовчала. Вже вісім місяців вона лежала висохла, залякла, напівнепритомна, без руху, тихо стогнучи вдень і вночі. Часом вона не пізнавала й сина; байдуже приймала їжу, коли їй

давано в рот, й ніколи не прохала сама. На полу, в купі хабоття, її зовсім не примітно було, і для всіх вона й справді не існувала» [1, 205 – 210]), дає змогу реципієнту детально уявити умови життя людей у ті тяжкі часи голоду.

Пейзажні штрихи є невеликими за обсягом і, виступаючи своєрідним фоном щодо сюжетного розвитку, мають значне ідейно-художнє навантаження. Опис пейзажу гармонує з душевними переживаннями персонажів, підсилюючи їх емоційну тональність: «Так само, як у степу, в селі було порожньо, тихо й пекучо. На чистому обрії село вирізнялось, як намальована бездушна картина» [1, 206]. Іноді письменник використовує прийом контрастного зіставлення під час зображення процесів, що відбуваються в природі та відтворенні психічного стану людини, і несе додаткове символічне навантаження. Багато таких картин уплетено в перебіг думок персонажів і є невід'ємною частиною їх внутрішнього життя. Тональність пейзажів умотивовано психологічним станом героїв: «Жовтий, мертвий степ розлігся перед ним скільки сягало око. Він посунув повз вигорілі ниви, що світили миршавими стовбурцями занедбаного хліба. Здебільшого їх не викошено навіть на сіно. І щодалі він заглиблювався у степи, то більша тиша і спека огортала його. Навіть коники не сюрчали, а безкрая палюча жовтизна різала очі» [1, 207].

Письменник переважно зосереджує увагу на психологічному стані персонажів, їх жестах, міміці, рухах, діях: «не підводячи очей», «вона похитала головою», «посміхнувся й махнув рукою», «перехрестилась», «ноги його тремтіли, руки звисли, і він стояв, прихилений до стійки, ковтаючи повітря»; монологів: «Гей, як би не мати – хіба пропав би? На Полтавщину подався б, мати приборкала мене – тут нічого не вдієш. Матір догляну» [1, 204 – 206], що зумовлені соціальними та родинно-побутовими причинами. Такий прийом дає змогу читачеві відчути душевний катарсис, краще зрозуміти дії та вчинки героїв у складних життєвих ситуаціях.

В оповіданні «Син» В. Підмогильного виразно відчутне прагнення автора розкрити ідейно-моральні основи особистості (Васюренка, його сестри Марії, сусідів, голови сілради та ін.), відтворити їхнє духовне життя, що невіддільно пов'язане із соціальною дійсністю. Різні представники тогочасного соціуму зображено в конкретно-історичних життєвих ситуаціях, а їх психологічні реакції зумовлюються, перш за все, соціальним становищем та певними суспільними явищами. Письменник розкрив проблему твору через образ персонажів на рівні протиставлення особистих пристрастей і моральної свідомості у ставленні один до одного. На тлі проблем голоду розгортаються проблеми, що підштовхували людей до різних вчинків (навіть інстинктивних, спрямованих на самозбереження): до самогубства, до дітовбивства, до канібалізму тощо. Головний герой Васюренко намагається діяти за правилами народної моралі, не маючи змоги йти десь на заробітки (бо не міг кинути хвору матір), виносить з хати всі речі, щоб обміняти їх на хлібину для неньки, хоч сам у цей час досить слабкий. А його заможна сестра Марійка відмовляється допомогти, дорікаючи братові: «Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Не просить вона їсти, а ти її запихаєш. Дай їй спокійно померти» [1, 207]. Дядько Степан, щоб прогодувати «п'ять ротів»

і жінку обміняв скотину на хліб, Корнійчук подався «у Полтавщину», щоб заробити «лантух добірного зерна», сусід після смерті дружини розігнав своїх дітей, «як рудих мишей»: «Тікайте куди знаєте, щоб і духу вашого не чув» [1, 205]. Відображенню складних душевних процесів підпорядкована вся художня система засобів та прийомів психологізації.

Проблеми, які В. Підмогильний висвітлює в оповіданні «Син», зосереджені навколо людської особистості. Автор створив надзвичайно відвертий і правдивий образ людини, який розкривається в екстремальних умовах, і суспільства, яке перебуває на розпутьті: старе втрачено, а нового не набуто. Вийняtkово стисло, конкретизовано й правдиво зобразив прозаїк буденність, звичайність людського життя та смерті. Особистість, її почуття, емоції, взаємодія зі світом – це найголовніший предмет зображення митця. Бідність, невлаштованість, безпросвітність народного життя підкреслюють оціночні епітети «голі», «босі», «голодні», «сірі», «убогі», «мертві»; запахові деталі передають реальне життя людей, наприклад, картина поховання померлої матері перед реципієнтом постає такою: «В сінях було темно й прохолодно; він спинився й глибоко вдихнув у себе вогкувате повітря. А в хаті густий сморід, важчий за розпечений вуличний пил, ударив йому в голову, й він мимоволі затримав віддих. Його вмить знудило, спазми душили горло, перед очима поплили червоні кола <...> Мати була мертва» [1, 208]. Запах голоду також передано своєрідно: «З рота несло гнилизною, і він гикав, почувши той сморід, повітря було, мов цвіла вода, – здавалось, то сморід з його рота валив в хату» [1, 206], а запах хліба асоціюється з радісним життям героя: «серед хатньої задухи відчув чисту, прекрасну пахощ розмоченого хліба. Ця запашність залоскотала йому душу, і він вдихнув її на повні легені, він нахилився над паляницею і понюхав її зблизька – розкішні, п'янючі струмки поставали над нею» [1, 207]. Своєрідне протиставлення запахових деталей є характерною ознакою цього оповідання.

Письменник осмислює тогочасну ситуацію на селі, натякаючи реципієнту на думку: а чи то не злочин проти свого народу чинять оті «боженята», замінивши гуманістичну мораль меркантильними розрахунками, унісши класовий розбрат не лише в суспільство, а й в кожную сім'ю? Події, описані в оповіданні «Син» В. Підмогильного художньо переконують, що саме тиск соціального устрою, антигуманність, деспотизм, які панували в суспільстві, становлять загрозу морально-духовному життю людини, призводять до втрати особистості людських рис, до руйнації соціуму, штовхаючи людину на злочин і самогубство. Герой не йде на злочин заради злочину, такою людину змушують бути обставини. Він розцінює смерть як звільнення від тягара суспільних проблем.

Розкриваючи проблему голоду 20-х років, В. Підмогильний орієнтувався на життєву правду, розвиваючи соціально-психологічний аспект зображення особистості в художньому творі.

Список використаних джерел

1. Підмогильний В. «Син» / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Місто : [роман, оповідання]. – К. : Веселка, 1989. – 438 с.

Annotation

Miroshnychenko L. V. The peculiarity of the artistic expression of the social and psychological aspects of the person in story "The Son" by V. Pidmohylny

The article focuses on the study of Valerian Pidmohylny's artistic thinking and the picture of the awful scenes of famine of 1920th in his story "The Son". The problem of famine is a kind of a background for a deep representation of the dominant problems of human existence, in particular in the extreme conditions of life. This conception is tightly connected with the postulates of the philosophy of existentialism. The author's way of the depiction of the socio-psychological aspects of human life revealing in difficult living conditions during the famine is studied. The writer describes a human as a social person. The peculiarities of the author's understanding of the ideological, moral and ethical foundations of personality in said story are analyzed by means of the psychologization, which reveals the inner world of the characters. The focus appears to be the social and the individual position of the person. But it is obvious that Valerian Pidmohylny is interested not in the human's social position as it is but in its individual realization in everyday life. In uncovering the ideological and moral foundations of the individuality the author's vision and the perception of the problems of the Holodomor (Famine) are tangible, they manifest themselves in the artistic comprehension of the facts of life and solving social and psychological aspects of the time. The results of the investigation would be useful in the subsequent research of Valerian Pidmohylny's artistry in flash fiction, short novels and novels.

Key words: famine, tools, psychologization, social problems.

УДК 821.161.2 – 3.09

І. В. Пасько (м. Дніпро)

**ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО
ПРО ТРАГЕДІЮ ГОЛОДУ 1921 – 1922 РОКІВ**

У статті висвітлено результати дослідження функціональності художньої деталі в оповіданнях В. Підмогильного про голод 1921 – 1922 років («Син», «Собака» та «Проблема хліба»), особливостей використання письменником деталі-епітета, зокрема колоративу, пейзажної, портретної, речової, звукової, запахової, тактильної деталі, деталі-вчинку тощо. Виявлено, що художню деталь письменник використовує з метою глибшої художньої інтерпретації екзистенційної проблематики творів, розкриття їх провідних ідей,

творення характерів, хронотопу, протиставлення міста й села та поглиблення сугестивного впливу на читача, зокрема через зображення натуралістичних подробиць голодування.

Ключові слова: екзистенційна проблематика, опозиція місто – село, характеротворення, художня деталь, хронотон.

В статье рассматриваются функции художественной детали в рассказах В. Пидмогильного о голоде 1921 – 1922 годов («Сын», «Собака» и «Проблема хлеба»), особенности использования писателем детали-эпитета, в частности колоратива, пейзажной, портретной, вещественной, звуковой, запаховой, тактильной детали, детали-поступка и т.д. В результате исследования выяснено, что художественная деталь используется писателем с целью более глубокой художественной интерпретации проблематики произведений, раскрытия их главных идей, создания характеров, хронотона, противопоставления города и деревни и углубления сугестивного влияния на читателя, особенно благодаря изображению натуралистических подробностей голодания.

Ключевые слова: экзистенциальная проблематика, оппозиция город – деревня, создание характеров, художественная деталь, хронотон.

Творчість Валер'яна Петровича Підмогильного, «яскравого представника тієї плеяди літераторів, які на початку XX століття намагалися вивести українську літературу на загальноєвропейський рівень і показати людину в екзистенціальному вимірі» [9, 97], досить широко досліджена у вітчизняному літературознавстві. Наприклад, у бібліографічному покажчику «Український письменник Валер'ян Підмогильний (1901 – 1937)», виданому 2011 року, нараховується 495 статей, рецензій, відгуків, монографій, дисертацій тощо, присвячених різноманітним аспектам творчості письменника [12, 23 – 68]. Доробок В. Підмогильного, зокрема його новели й оповідання, продовжує привертати увагу літературознавців і сьогодні. У фокусі дослідження науковців – екзистенційний дискурс малої прози письменника [10], питання впливу на неї ніцшеанських ідей [7], образ інтелігента [9], художній психологізм та засоби характеротворення [1] у новелах й оповіданнях В. Підмогильного, специфіка художньої репрезентації ним катеринославських реалій [2], речовій деталі як засобу характеротворення [11] тощо. При цьому функціонування художньої деталі в малій прозі В. Підмогильного на тему голоду 1921 – 1922 років («Проблема хліба», «Син», «Собака») не було досі предметом окремого фахового дослідження. Аналізуючи екзистенційну проблематику названих творів, О. Стадніченко зауважує, що, «присвячені художньому осмисленню і зображенню страшних картин голоду 1921 року», вони «стають тільки <...> тлом для глибокого, різнобічного висвітлення домінантної проблеми існування в людині двох взаємопов'язаних начал: людського і тваринного», умотивовуючи це тим, що «аналізуючи поведінку людини в конкретно взятих екстремальних умовах,

В. Підмогильний намагається дати відповідь на питання: що переможе: дух чи плоть?» [10, 118]. У художньому зображенні «межової» ситуації голоду, коли людина має зробити вибір між примітивними інстинктами й культурними, моральними настановами, художня деталь відіграє надзвичайно важливу роль як засіб образо- й характеротворення, виокреслення колориту історичного періоду, зокрема специфіки матеріального становища різних верств населення, оприявлення духовного стану персонажів.

Літературознавче осмислення художньої деталі представлене працями багатьох українських і зарубіжних учених. Здебільшого художню деталь науковці визначають як «особливо значущий елемент художнього твору, виразна подробиця, яка несе суттєве смислове й ідейно-емоційне навантаження <...> є активним інформаційним центром-носієм авторської інтенції, який, з одного боку, виконує функцію структурної організації твору, а з іншого – залишає простір для множинної інтерпретації тексту читачем» [3]. Система художніх деталей у літературному творі «виступає у якості одного із засобів досягнення структурно-семантичної єдності тексту, розширює інтерпретаційну компетенцію читача, викликає асоціативні зв'язки, що забезпечують динамічність опису» [3]; «через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору» [8, 44]. Деталь завжди містить прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій. К. Фролова вважає, що деталь у творі знайти легко лише на перший погляд, адже вона має володіти такими властивостями: деталь повинна бути конкретно зримою, відчутною, точною, правдивою, викликати читача до співпраці, збуджувати в нього відповідні до пафосу твору асоціативні поля, виражати велике узагальнення, яке об'єктивно відповідає дійсності [13, 148]. Дослідниця наголошує, що деталь є засобом типізації, життєвої конкретності, за деталлю повинне стояти глибинне осягнення життєвих подій, характерів, конфліктів, явищ, але значною мірою деталь є показником міри художнього осягнення життя [13, 148]. Отже, аналіз особливостей використання В. Підмогильним художніх деталей у малій прозі, присвяченій темі голоду, пов'язаний з потребою проникнення у творчий задум письменника, у таємниці його мистецької лабораторії.

Нагадаємо, що голод 1921 – 1922 років, спричинений нераціональною й безвідповідальною аграрною політикою радянської влади, охопив 21 повіт України (територія сучасних Запорізької, Донецької, Дніпропетровської, Миколаївської, Одеської, півдня Харківської й Полтавської областей). Найтрагічнішої презентації у творчості В. Підмогильного ця тема набула в його оповіданні «Син». На думку О. Стадніченко, у цьому творі письменник «спробував створити образ на рівні другої стадії екзистенціальності й обов'язку (за К'єркегором), де б контрастно були протиставлені особисті пристрасті і моральна свідомість у ставленні до близьких» [10, 121]. Дійсно, дилема Васюренка, головного героя цього оповідання, стосується морально-етичної

сфери людських стосунків: він не може покинути хвору матір, відчуває «на собі вагу її мертвого життя» [6, 288], але розуміє, що вижити в зубожілому голодному селі, не подавшись на заробітки, він не зможе. Реалізація стану героя в умовах неможливості розв'язання цієї проблеми, безглуздя його змагання з долею на рівні хронотопу увиразнюється образами нерухомого, застиглому часу та мертвого простору, що творяться за допомогою відповідних деталей-епітетів: «Вода лежала перед ним спокійна, нерухома, одбиваючи на своїй рівнині так само завмерле безхмарне небо» [6, 289]; «...черви були глибоко, й він довго колупав ціпком суху землю» [6, 299]. Важливу ідейно-естетичну функцію виконують при цьому кольорові деталі пейзажу. Зокрема, жовтий колір набуває амбівалентного значення: з одного боку, жовтий – це колір сонця, родючих ланів із достиглим колоссям, з іншого – він асоціюється із голодом, хворобою. Майстерно зіставляючи ці контрастні означення в одній пейзажній картині, В. Підмогильний звертається до образів спеки, тиші й задухи, що асоціюються із зупинкою всіх життєвих процесів – утрати надії на порятунок, смерті. Деталі-епітети, зокрема кольорономінанти, деталь-порівняння степу з «руїнами пожежі» репрезентують макрообраз катастрофічного світу, у якому панує голод: «Жовтий, мертвий степ розлігся перед ним скільки сягало око. Він посунув повз вигорілі ниви, що світили миршавими стовбурцями занедбаного хліба. <...> І що далі він заглиблювався у степи, то більша тиша й спека огортали його. Навіть коники не сюрчали, не літала мушва. Безкрая палюча жовтизна різала очі. Вів ішов ніби на руїнах великої пожежі, де огонь знищив усе рідне й близьке, де навіть спалено частину його серця» [6, 277]. Простір села подається через відчуття зневіреного в можливості порятунку героя, якого бентежить неприродність звичного оточення: «Так само, як у степу, в селі було порожньо, тихо й пекучо» [6, 277]; «Вдома Васюренко сів за хатою в холодку – ой, спека люта, останні сили потім сходять!» [6, 285]; «...сонце пахнуло йому просто в обличчя, над головою тягнулося небо, як розпечений килим, і навкруги була тиша та завмерлі хати» [6, 290]; «...пахнуло жаром, напекло землю; дихати нічим, наморочиться голова, хочеться лежати й лежати» [6, 298]. Схожі образи використано В. Підмогильним і в оповіданні «Проблема хліба» для зображення виснаженої посухою землі, не здатної нагодувати людей, знесилених голодом: «Навкруги все скошено й жовто. Похмура одноманітність нагонить нестому. Сонце пече. Кожний крок дзвенить у голові колючим ударом. Я йду, і повз мене поволі плазує земля» [5, 84]. Повторюваність ключових образів посухи й запустіння засвідчує цілісність авторської художньої репрезентації картини голоду 1921 – 1922 роки, її історичну достовірність.

Використовуючи контрастний до спеки образ прохолоди, В. Підмогильний надає глибоко трагічного звучання зображенню морального падіння Васюренка, коли той вирішує приховати від громади факт смерті матері, аби споживати далі її пайку з їдальні. Художня деталь «прохолода» символізує тимчасове звільнення героя від непосильного тягара відповідальності за материне життя ціною свого власного: «Місяць плив посеред неба, і з-над річки котилась прохолода. Він повторював раз у раз: – То вже не мати, матері немає. Врешті він наважився.

Ввійшов у хату повним кроком, взяв мерця в обійми, виніс і кинув у завалений льох» [6, 297]. Промовиста в цій ситуації заміна лексеми «матір» на «мрець». У такий спосіб психологічно виражено спробу героя дистанціюватися від наслідків свого вибору.

Звукові деталі в оповіданні «Син» репрезентують образ тиші як заперечення будь-яких звуків, акцентуючи неприродність зображеного часопростору, відсутність у ньому ознак життя: «Було тихо, невітряно, навіть у затінку душно, і вуличний пил, здавалось, туманом стелився перед очима. Було тихо» [6, 286]; «<...> ані брехіт собак, ані рохкання свиней, ні людський гомін не хвилював того задушливого пилу; а спереду, на чистому обрії, село вирізнялось, як намальована бездушна картина» [6, 280]. Звукова деталь «гуркіт підводи» є контрастною до наскрізного образу тиші, зорієнтовує на ідею прагнення до життя в часи вмирання, увиразнює художнє зображення соціального розшарування села під час голоду 1920-х років, коли виживали здебільшого багатії: «Тільки раз затупали коні й поторохкотіло – їхали зі станції Корнійчук та інші» [6, 286]. Синестетична деталь, у якій поєднано ознаки звукового й візуального мікрообразів, є контрапунктом у кульмінації оповідання, в ситуації, коли напівмертвий Васюренко свариться із сестрою, яка зазіхає на зіпсований материн обід: «Васюренко ступнув до неї й гукнув страшним, порепаним голосом: – Не займай! Тобі свого мало!» [6, 300].

В оповіданні «Син» наскрізною також є деталь «курява» («пилюка»), яка сприймається і як хронотопічний образ, і як символічне порівняння, що функційно скорельована на екзистенційне узагальнення – скороминущості й безцільності людського існування: «...надів шлейку собі на плечі – поїхали ми. Ой, хлопче, муки прийняв я! Пилюка очі засипає, коліна підгинаються, а я тягну, тільки плююся» [6, 278]; «Знову розгорнулись перед ними висохлі лани; дрібний пил, злітаючи з-під ніг, обсипав їх, мов іскрами; гаряче повітря душило груди» [6, 280]; «В повітрі був тільки задушливий пил, що повстав з-під ніг» [6, 286]; «А де мої діти? – промовив дядько Степан. – Розвіялись, як курява, забігли десь... А воно й краще – повмирають малими, лиха не знатимуть» [6, 294].

У художній реалізації концепту безнадії розгортається мотив безкінечного чекання потягу, яке перетворюється на справжнє випробування, остаточно виснажуючи голодного й слабкого Васюренка. Відчуття тривоги й невизначеності в цій ситуації підкреслено в системі деталей-вчинків, портретних деталей: «А цей потяг він чекав був так довго у місті – аж півтори доби, валяючись у бруді коло станції, блукаючи як неприкаяний, вздовж і поперек, влаштовуючись раптом спати, то зненацька зриваючись на тремтячі ноги з наболілим бажанням податись геть далеко, світ за очі, і заблудитися, і померти. Але він знову сідав накарачки і з обважнілою головою водив язиком по губах, що запеклися й щеміли» [6, 275].

З мотивом чекання пов'язаний і образ бруду, що реалізується через портретні й речові деталі, увиразнюючи ідею збайдужіння людини в екстремальній ситуації до вторинних «культурних» потреб: «Його сірі полотняні штани стали брудно-червоні від залізнякового пилу, й він даремно бив себе по колінах великою, схудлою рукою» [6, 274]; «Без жалю бив жовте, аж руде з бруду,

дрантя об камінь, тер піском і полоскав» [6, 289]. Кольорономінант «сірий» («сизий») є наскрізним в оповіданні «Син» і, як і епітет «синій», скорельований безпосередньо на тему голоду й спричинених ним фізичних та психічних страждань: «З туги, з ненависті до самого себе він аж посірів» [6, 289]; «І так просто буває: ходить, ходить людина ... Тільки сиза, аж синя з лица робиться – тоді вже хоч і їсти їй дай, не допоможе» [6, 292]; «В голові йому (Васюренку – І. П.) було сіро й безмежно, як уночі в степу серед снігів» [6, 299]; «...і все те невиразно, немов чуже, розтоплювалося без останку в сірині його голови» [6, 299]. У художній репрезентації теми голоду в оповіданні «Син» важливу роль відіграє й детальний опис фізіологічного стану героя. Автор неодноразово підкреслює подробиці його відчуттів, звертаючись до шокуючої натуралістичності, використовуючи відповідні запахові, тактильні, моторні деталі, деталі-порівняння: «З рота йому пашило гнилизною, і він гикав, відчуваючи той сморід. Хотів плювати, але слини не було. Хитаючись, він пішов у хату» [6, 286]; «Повітря було мов цвіла вода – здавалось, то сморід з його рота залив хату» [7, 286]; «Часом його й без води починало нудити, весь світ брався в його очах червоними, страшними колами, й під горло котилась огидна гикавка» [6, 287]; «Але він ще мав у собі досить сили, хоч м'язи його були ніби павутинням оповиті» [6, 275]. Тема голоду розгортається через вираз відчуттів, що опановують головного персонажа, через їх зіставлення з часом до голоду. «Чорний», «зашкарублий» хліб, який у звичайні часи викликав би в героя відразу, спричинює його нестримне бажання відібрати той шматок у власника (такий підтекст підкреслено деталлю-вчинком «відвернувся»): «В канаві коло шляху лежала перепічка, чорна, як земля. Безрукавий схопив її, одломив половину й жадібно почав запихатися. Васюренкове серце йойкнуло, раптом бризнула йому в рот слина, й він одвернувся» [6, 278]. Голод постає як чинник втрати героєм людського обличчя, контролю над своїми діями й почуттями, на чому наголошено через деталі-вчинки, моторні деталі: «За хвилину він усе спорожнив і вилизав миску язиком» [6, 296]; «Він затремтів; слина буйно ринула йому в рот, він все спльовував її, і вона падала тягучими краплями з підборіддя на груди» [6, 287]; «Васюренко одломив шматок, поклав собі в рот і довго жував не ковтаючи; а далі почав ковтати швидко, запихаючись, і з ножним ковтком лились йому всередину спокій і сила» [6, 287 – 288].

Портретні деталі в оповіданні «Син» є важливим засобом творення образів і характерів персонажів. Наприклад, у портреті матері Васюренка акцентовано на її слабкості, старості, занедбаності, зокрема за допомогою моторних і кольорових характеристик, а також деталей «очі» і «рот», семантика яких змінюється в сприйнятті героя на протилежну, що поглиблює уявлення про неприродність, трагічність ситуації: «Хвора надсилу повернула голову. На його глянули байдужі загусклі очі з жовтого, аж синього обличчя; над очима, ковтуном збившись, звисало нечесане сиве волосся, а посередині безладною діркою чорнів на обличчі розтулений рот. Васюренкові здалося, що мати дивиться ротом, а не очима. <...> Все чуже було в її зморшках, у загостреному носі й у ниточках, що звисали з її плечей замість рук» [6, 287].

Художні деталі в оповіданні «Син» здебільшого вказують на безвихідь становища, у якому опинилися герої, а разом з ними – більшість тогочасних селян Лівобережжя в 1921 – 1922 роках. Антитетично до бідноти у творі зображено заможних мешканців сіл – так званих куркулів, які завдяки власній скупості й черствості змогли вберегти свої статки навіть у скрутні часи. Умови голоду зумовили їх моральне звиродніння, що виражалось, в першу чергу, у відмові допомагати близьким, навіть найріднішим. В. Підмогильний зображує жахливу ситуацію: у час, коли бідняки масово помирали від голоду, багатії намагалися створити в односельців враження, що також бідують, при цьому наживаючись на чужому нещасті. «Біди» куркулів зображені контрастно до справжнього горя злидарів, яких голод штовхав на ниці вчинки. Обидва явища представлені письменником через низку промовистих подробиць, що демонструють глобальність катастрофи, до якої призвело українське село більшовицька політика: «Сірка нашого вкрадено, знаю й хто: Зінченки прокляті з'їли його, сама бачила його хвоста у їх за клунюю. <...> А вчора одвихнулась до льоху, дивлюсь – Грицаєнків Юрко окраєць хліба з хати тягне. Аж за городами його, сукиного сина, нагнала, чисто руки покусав, як одіймала. Вернулась – уже в мого Серьogi дітвора хліб одібрала. Одна мука, прости господи!» [6, 283]; «Подихаємо, та не всі, – промовив маленький дядько Пилип, – он Тиміш рояля вже для дочки купив, учителя на музику найняв. Хвалиться, що на весну мотор купить молотити, – у мене, каже, по-європейському буде» [6, 291]; «Десять хат уже купив, – сумно додав хтось, – два пуди ячменю – та й хата» [6, 292].

Уособленням аморальних куркулів постають в оповіданні «Син» образи Марійки, заможної сестри Васюренка, і її чоловіка Корнійчука. Ці персонажі зображені як антиподи головного героя, для них чужі й незрозумілі муки його сумління: на прохання дати «хоч зернятко хліба» Марійка «мов не дочула останніх слів» [6, 284] і дорікнула братові, що не дає матері «спокійно померти». Образ прірви, що пролягла між Васюренком і родиною його сестри, увиразнено й на рівні контрастних за змістом художніх деталей. Їх антитетичність виокреслюється в портретах: доглянутість (деталь «голене обличчя») Корнійчука, «пишність» статури Марійки («гладка, до кісточки не щипнеш» [6, 285]) і неохайність, занедбаність, «худобá» Васюренка. Портретні деталі доповнені речовими, зокрема пов'язаними з образом хліба як символу життя, порятунку: Васюренку «пощастило витримати цілий день, з'ївши тільки вранці шматочок хліба, з долоню завбільшки» [6, 275], у той час як Корнійчук «сидів у гурті ще п'ятьох селян на купі повних лантухів» і їв «сало з хлібом» [6, 275]. Контраст образів Васюренка і його сестри створено й на рівні інтер'єрної та екстер'єрної деталей простору їхніх хат. В оселі головного героя панує занепад і зубожіння: «...хата була така стара, що її довелося підперти кілками, "взяти в рямці", як сміявся небіжчик волосний писар. Поруч неї стояв напівзавалений льох, а клуню він давно вже продав на дрова за пуд ячменю добрим людям» [6, 281]; «Не буде навіть на чому сісти. Стільці, лаву, стіл, скриню давно вже продано за час довгої хвороби господині. Ніби випадком потрапили люди в цю порожнечу і зараз підуть геть, лишаючи подерті стіни, роззявлену піч і рештки паперових окрас, що

безладно звисали із стелі» [6, 282]. І навпаки, у Марічки – хата «з бляшаним дахом і мальованими віконцями» [6, 283]. Байдужість Корнійчуків до родичів виявляється й через мовленнєві деталі, наприклад: «А мати? – понуро спитав Васюренко. – О! – здивувався Корнійчук. – Та хіба вона не померла? [6, 276]; «– Ти ще тут? – спитала вона (Марійка до Васюренка – І. П.)» [6, 284]. Жертва Васюренка заради матері виявляється даремною: стара вмирає, а син не знаходить у собі сил їсти її харчі: «Васюренко сів долі й похмуро дивився, як мухи споживали американську їжу» [6, 300]. За допомогою виразних екстер'єрних деталей В. Підмогильний виокреслює панораму хаотичного постреволюційного світу, мешканці якого смерть сприймають як неминуче зло, що вже не викликає в них страху: «Васюренко пішов до двору свого шурика, Корнійчука. <...> Гарна хата, а багато клопоту мав через неї Олекса. Хоч хто наступав був – його хату під штаб брано. А за клуню розстріляно двох гетьманців, шістьох махновців та трьох комуністів. Довго кров видно було, діти ходили дивитись» [6, 283]. Слушно зауважує О. Стадніченко, що В. Підмогильний «в оповіданні «Син» створив надзвичайно відвертий і правдивий образ людини в екстремальних умовах, а також суспільства, яке перебуває на розпутьті: старе втрачено, а нового не набуто. Винятково стисло, концентровано зобразив прозаїк буденність, звичайність людського життя, «буття для смерті» [10, 120]. У цьому велику роль відіграють художні деталі пейзажу, портрета, екстер'єру й інтер'єру, деталі-епітети, зокрема колоративи, речові деталі в оповіданні «Син» виконують функції образотворення, увиразнюють ідейний зміст твору, його екзистенційну проблематику, оприявнюють психічний стан персонажів, є чинником творення історичного тла зображуваних подій.

Аналогічно навантажено деталь і в оповіданнях прозаїка «Проблема хліба» і «Собака». Ці твори об'єднані спільною проблематикою, розгляд якої став своєрідним «загальником» у дослідженні малої прози В. Підмогильного: герої обох творів «постійно знаходяться в ситуації вибору між духовними потребами: «стіною з книжок» (до речі, використаний В. Підмогильним образ «стіни» в контексті екзистенційної філософії символізує відчуження, відстороненість від навколишнього світу) та фізичною потребою в їжі» [1, 60]. Як і Васюренко в оповіданні «Син», Тимергей, герой оповідання «Собака», й оповідач твору «Проблема хліба» мають вибирати між духовними та фізіологічними аспектами свого існування. Васюренко, простий неосвічений селянин, керуючись нормами народної моралі, переживає пекельні муки сумління, хоч до кінця виконує свій синівський обов'язок. Натомість Тимергей і герой оповідання «Проблема хліба» – типи цинічних молодих інтелігентів, у житті яких первинні біологічні потреби цілковито перемагають культурні почуття, знищують етичні цінності й орієнтири: перший удається до крадіжки й авантюри, другий – до вбивства. Парадоксально, що при цьому обидва персонажі, скоюючи злочин, мають на меті повернутися до звичного «інтелігентного» існування. У розкритті цієї проблематики художні деталі, можливо, не такі важливі, як в оповіданні «Син», але роль їх усе ж присутня.

Відомо, що відчуття голоду, яке може пережити молода фінансово не забезпечена людина в місті, було знайоме В. Підмогильному особисто. Як зазначає Р. Мельників, «...восени 1921 року Підмогильний переїздить до Києва. Утім, це місто зустріло письменника холодом і голодом. Праця бібліографом Книжкової палати не давала жодної можливості для прожиття...» [4, 6]. Відтак художні деталі, вжиті для зображення відчуття голоду в оповіданнях «Собака» і «Проблема хліба», відзначаються особливою життєвою достовірністю.

В обох оповіданнях центральними є образи міста, їжі й голоду. Місто протиставляється селу як неприродний, мертвий простір, не придатний для життя: «Я йшов, а обабіч вулиці розсілися велетенські, стоокі жаби. То – будинки, що їх ніч і сплющила, й припосадила» [5, 80] («Проблема хліба»); «І от, голодний, без грошей, без харчів, я сиджу під жовтими деревами, й на мене стелиться їхній мертвий лист» [5, 85] («Проблема хліба»); «Місто одразу поменшало, мов будинок присунувся до будинку, вулиці поскручувались, ніби були паперові, а люди забігали попід стінами. Тільки дерева підскочили одразу і зробились помітні серед сірого моря каменю. Вони розправляли галуззя, придушене раніш шарами липкого пилу та роз'їдене отруйним повітрям міста» [5, 62] («Собака»). У зображенні міста завдяки кільком деталям поведінки другорядних персонажів, а також моторним і речовим деталям акцентовано на ідеї відчуженості людей один від одного, ворожості до них урабністичного середовища: «Урядовець спинився і, піднявши догори свій портфель, закричав: – Чого ви до мене причепились! Я зараз покличу... Тимергей побачив, як сіпались його губи й тряслась борода» [5, 63]; «Пані зміряла його величним поглядом, зморщила губи й відвернулася. Тимергей добре штовхнув її ліктем...» [5, 63]; «Коли ж Тимергей побачив, що на ганках з дашками починають скупчуватись пані в легеньких сукнях і сердито чекають, поки пройде цей дурний дощ, що може попусувати шовкові спідниці, його всього пересмикнуло з огиди» [5, 64] («Собака»). Натомість село в оповіданнях «Собака» і «Проблема хліба» персоніфікує ідею буянства життя, природності ситого людського існування, втілену, зокрема, й у речових деталях на позначення харчів: «Їхати завтра ж! З голодного міста в той край, де хліб і масло дешеві, де картоплею годують свиней, де впиваються молоком і самогоном» [5, 82] («Проблема хліба»). Образ мешканки села, яка колись викликала б у героя «Проблеми хліба» огиду, в голодні часи стає втіленням надії на порятунок, заради якого оповідач готовий на будь-що: «Вона була товста, неохайно вбрана, з грубими рисами обличчя. <...> Вона поцілувала мене в чоло, далі – в щоку, потім просто в губи, й уже не раз. Я не пручався. Я розумів, що за пиріжечки треба платити...» [5, 84]. Портретні деталі-епітети «гладкий», «товстий» сприймаються героями обох оповідань як позитивні у зв'язку зі зміною життєвих пріоритетів, недоглянутість і неохайність селянок не дратують їх, якщо жінка надає можливість задовольнити потребу в їжі: «...кельнерка Оля <...> менше, ніж не вродлива, голос має грубий, сама незграбна, але Тимергей почував до неї ніжність: вона щодня подавала йому обід. <...> бурчить Оля, втираючи масні руки об брудний фартук <...> Тимергей з пошаною дивиться на її широку спину й товсті литки» [5, 65]. Речові й запахові

деталі на позначення їжі в аналізованих оповіданнях увиразнюють розвиток мотивів голоду й переоцінки культурних цінностей: «Моя добра господиня, правда, дає мені рано і ввечері шклянку кави без хліба й цукру, але людина не може цим задовольнитися» [5, 81]; «Спершу чудним здавалось, що йому раніше потрібний шмат хліба, а потім думка. Кант і борщ. Ніцше й ковбаса» [5, 66]; «Їдальня. Тимергей захоплено вбирав у себе важкий дух варених і смажених страв» [5, 65]. Наскрізним в обох творах є порівняння голоду зі статевим потягом як базовою, докультурною потребою людини: «Голод опанував мене, і я тремтів, як закоханий напередодні обіймів» [5, 86] («Проблема хліба»); «Його всього охоплювало передчуття їжі й доводило бажання до найвищого ступеня. Він знав, що зараз буде їсти, напакуює шлунок і йому стане байдуже, чи існує світ і люди, чи ходить земля круг сонця, чи швидко вже виженуть його з університету за неплатіж грошей» [6, 67]. Риси хижості, ницості, що прокидаються в цивілізованій людині в голодні часи, репрезентовано за допомогою моторних деталей, епітетів, порівнянь: «Перший-ліпший кавун, що я його схопив, був нестиглий, але я не міг утриматись, почав тремтячими руками видирати його тепле, соковите м'ясо та запихати собі в рот» [5, 85]; «Враз з'явився оселедець; і треба сказати, я пожер його з кісточками, як кроля гадюка» [5, 87] («Проблема хліба»). У ситуації скоєння вбивства як прийом поглиблення психічного розладу героя під впливом голодування автор фіксує відстороненість персонажа від власних дій, його зосередженість лише на їжі: «Знайшов цілу добренну паляницю, шматок сала, яєчка й пшоно. Підобідавши добре, я решту загорнув у хустку й пішов геть, наспівуючи» [5, 85]. Деталь поведінки «наспівуючи» асоціативно підкреслює ідею неминучості морального звиродніння людини, яка не в змозі законним шляхом задовольнити головні фізіологічні потреби.

Отже, мала проза В. Підмогильного, присвячена темі голоду 1921 – 1922 років, засвідчує майстерне використання письменником різних видів художніх деталей з метою глибшої мистецької інтерпретації екзистенційної проблематики, творення характерів, хронотопу, протиставлення міста й села, розкриття головної теми та її концептів (протиставлення біологічних потреб морально-етичним настановам) та поглиблення сугестивного впливу на читача, зокрема через зображення натуралістичних подробиць голодування.

Список використаних джерел

1. Акулова Н. Ю. Художній психологізм і засоби характеротворення в малій прозі В. Підмогильного / Н. Ю. Акулова, А. В. Дацева // Молодий вчений. – Херсон : Гельветика, 2014. – № 1(04). – С. 59 – 62.
2. Мазуренко І. В. «Мала проза» В. Підмогильного на тлі катеринославських реалій 1920-х рр. / І. В. Мазуренко // Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження : [зб. наук. праць] / [відп. ред. С. І. Світленко]. – Д. : Дніпропетровський нац. ун-т, 2005. – Вип. 4. – 2007. – С. 84 – 93.
3. Матковська Г. О. Художня деталь як засіб композиційної організації художнього твору [Електронний ресурс] / Ганна Матковська. – Режим доступу : <http://www.kamts1.kpi.ua/ru/node/1043>. – 22.08.2014.

4. Мельників Р. Валер'ян Підмогильний: до історії однієї повісті / Ростислав Мельників // Український письменник Валер'ян Підмогильний (1901 – 1937) : бібліогр. покажч. / М-во культури України, Держ. закл. «Харків. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка» ; [уклад. Т. В. Гологорська]. – Харків : ХДНБ ім. В. Г. Короленка, 2011. – С. 4 – 10.
5. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний / [Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
6. Підмогильний В. Син / В. Підмогильний // Розстріляне Відродження. Шедеври української репресованої прози. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. – 416 с.
7. Протасова Г. Ніцшеанський дискурс у прозі Валер'яна Підмогильного / Г. Протасова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених : [зб. наук. праць] / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ : [б. в.], 2010. – Вип. 18. – С. 65 – 72.
8. Рудецька Н. М. Художня деталь в українській реалістичній прозі 60 – 70 рр. ХІХ ст. / Н. М. Рудецька // Наук. вісн. Миколаївського держ. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського : [збірник наукових праць] / За ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. – Випуск 4. ; 10. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – С. 43 – 81.
9. Сафіюк О. Образ інтелігента в малій прозі В. Підмогильного та А. Чехова / О. Сафіюк // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2013. – № 13. – С. 94 – 98.
10. Стадніченко О. О. Мала проза Валер'яна Підмогильного: екзистенційний аспект / О. О. Стадніченко // Вісн. Запорізь. держ. ун-ту. Філол. науки. – Запоріжжя, 2001. – № 4. – С. 117 – 121.
11. Тараненко А. В. Своєрідність речової деталі в системі характеротворення (на матеріалі прози В. Підмогильного та В. Близнеця) / А. В. Тараненко // Таїни художнього тексту : [зб. наук. праць] / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) [та ін.]. – Д. : Вид-во ДНУ, 2011. – Вип. 12. – С. 66 – 77.
12. Український письменник Валер'ян Підмогильний (1901 – 1937) : бібліогр. покажч. / М-во культури України, Держ. закл. «Харків. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка» ; [уклад. Т. В. Гологорська]. – Харків : ХДНБ ім. В. Г. Короленка, 2011. – 78 с.
13. Фролова К. П. Деталь чи подробиця? / К. П. Фролова // Дніпро. – 1979. – № 7. – С. 145 – 148.

Annotation

Pasko I. V. The functions of the artistic detail in V. Pidmohylny's flash fiction devoted to the tragedy of the famine of 1921 – 1922th

The article deals with the investigation of the functions of artistic details in Valerian Pidmohylny's short stories "The Son", "The Dog" and "The Problem of

Bread” devoted to the literary representation of the problem of famine in Ukraine in 1921 – 1922th. The research is focused on the analyses of the role of portrait, landscape, interior, exterior, act, motor, thing, sound, color, and smell details. It is concluded that all of these kinds of details perform many functions, particularly they concern the creation of the images of the characters, the manifestation of their psychological conditions and relationships. The contrast between the representatives of different social groups and the opposition of city and village are also expressed with various artistic details. The thing details represent both the historical authenticity and the development of the theme of the starvation in lives of the inhabitants of city and village. The artistic interpretation of the existential problematic particularly the problem of human choice between the satisfaction of the physiological needs and the abundance of moral and ethical rules in the extremal situation is also distressed with the proper details. The writer images the chaotic, catastrophic post-revolution world where the value of human life and the cultural achievements of the civilization are depreciated because of the famine and the urge of survival. This idea is clearly expressed by the writer with naturalistic smell, visual and taste details in the scenes of death because of famine and in the depiction of murders because of hunger. The value of love is also compared with the worth of food with several expressive thing details. The subsequent research of the problem of the detail in V. Pidmohyl'ny's literary heritage in the context of his philosophical views seems to be very perspective.

Key words: artistic detail, creation of characters, existential problematic, opposition of city and village, chronotope.

УДК 821.161.2 – 32.09

С. В. Полякова (м. Дніпро)

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ОПОВІДІ В НОВЕЛАХ В ПІДМОГИЛЬНОГО КАТЕРИНОСЛАВСЬКОГО ПЕРІОДУ

У статті на прикладі аналізу оповідань В. Підмогильного «катеринославського періоду» («Проблема хліба», «В епідемічному бараці», «Син») простежуються стильові домінанти оповіді, які виявляються в трагіко-драматичній концепції дійсності, психологічній інтроспекції подій, що створює неперевершений художній ефект. З'ясовано, що письменникові притаманний глибокий психологізм, розкриття образів героїв відбувається через розгортання внутрішнього конфлікту свідомого та підсвідомого «я», залучення читача до формулювання певних смислових позицій шляхом уведення коментарів, філософських узагальнень.

Ключові слова: стильова домінанта, концепція дійсності, трагічне, драматичне, наратив.

В статье на примере анализа рассказов В. Пидмогильного «катеринославского периода» («Проблема хлеба», «В эпидемическом бараке», «Сын») прослеживаются стилевые доминанты повествования, которые воплощаются в трагико-драматической концепции действительности, форме психологической интроспекции событий и создают непревзойдённый художественный эффект. Отмечено, что писателю присущий глубокий психологизм, раскрытие образов происходит благодаря развитию внутреннего конфликта сознательного и бессознательного «я», привлечение читателя к формированию определенных смысловых позиций путем введения комментариев, философских обобщений.

Ключевые слова: *стилевая доминанта, концепция действительности, трагическое, драматическое, нарратив.*

Постать видатного прозаїка європейського масштабу, уродженця Катеринослава Валер'яна Підмогильного є окрасою національної художньої культури, мистецтва словесної презентації буття. Стильова манера автора вивчена в сучасному літературознавстві, передусім у монографії В. Мельника, ґрунтовних наукових статтях М. Васьківа, О. Калініченко, П. Колесника, Т. Кріль, С. Луцій, Р. Мовчан та ін. Багатоаспектність письменницького обдарування митця викликає безліч інтерпретацій, побудованих на основі міждисциплінарного підходу до проблеми, що спирається на досягнення філософії екзистенціалізму (А. Камю, Жан-Поль Сартр, К. Ясперс та ін.).

Дослідники правомірно визначають екзистенційне начало в прозі В. Підмогильного, його експериментальні пошуки (Н. Зборовська, С. Луцій, О. Харлан), психологізм осмислення життєвих реалій (О. Галета, Т. Хом'як, І. Цюп'як).

Видатний письменник та літературознавець Вал. Шевчук слушно зазначає: «Письменник знайшов свого героя, певний психологічний тип і свою вироблену індивідуальну стилістику, яку не сплутаєш ні з якою іншою, – перед нами блискуча творча індивідуальність» [5, 75].

Дійсно, літературно-мистецький доробок В. Підмогильного – непересічне явище в історії української літератури минулого століття. Його творчість потребує глибокого й різнопланового дослідження, випереджає розвиток образної свідомості в мистецькому освоєнні дійсності 20 – 30-х років ХХ ст., продукуючи константи екзистенційного бачення буття. Філософські аспекти творів В. Підмогильного аналізували О. Гриценко, Г. Костюк, А. Матющенко, І. Михайленко, Р. Мовчан, М. Тарнавський, Вал. Шевчук, Ю. Шерех та ін. Специфіку розкриття концепції людини в прозі письменника-екзистенціаліста досліджували В. Мельник та О. Романенко. В. Мельник, зокрема, зауважує, що письменник як тонкий психолог творить складний психотип людини, яка шукає власного щастя не в навколишньому середовищі, а в собі: «Герой постійно шукає

в своїй уяві іншого світу – світу кращого, який доповнює і довтілює дійсний світ» [2, 17].

Новий дослідницький ракурс творчості В. Підмогильного розкрили К. Дуб (психологічні особливості малої прози), Л. Коломієць (поетика новел та оповідань), Ю. Рибалко (психоаналітичні аспекти новел), Л. Ставицька (мовно-образна структура роману «Місто»), Л. Деркач (нарративні моделі прози) тощо.

Наукові розвідки Ю. Бойка, З. Голубевої, М. Доленго, П. Єфремова, С. Єфремова, О. Ковальчука, П. Колесника, В. Коцюка, М. Ласло-Куцюк, П. Лісового, І. Михайленка, А. Мотузки, М. Муся, С. Павличко, Л. Підгайного, Л. Сеника, М. Степняка, К. Фролової відкрили для читачів різних часів глибину таланту прозаїка, визначені в їхніх працях й особливості стильової манери у «малій» прозі автора.

Урбаністичні реалії буття та пов'язані з цим проблеми адаптації сучасної людини у великому місті, сьогоденні тенденції духовної деградації представників нації, втрата молодим поколінням етичних норм поведінки та занепад загальнолюдських цінностей як серед українців, так й у світі в цілому, обумовили актуальність тем, художньо презентованих у творчості В. Підмогильного. За глибиною окреслених у великій та малій прозі проблем творчість письменника потребує ґрунтового аналізу, перегляду й переосмислення: у деяких творах викладено авторське передбачення сучасної ситуації, глобалістичні виклики епохи інформаційного суспільства (романи «Невеличка драма», «Місто» тощо). Мистецьке бачення екзистенційного буття В. Підмогильним, подано в специфічній письменницькій манері, стильових пошуках, новаторських для його епохи, буде досить цікаве для читачів, а літературознавче його осмислення дасть змогу виокремити константи художнього мислення В. Підмогильного, до кінця не сформульовані науковцями.

Тому цілком умотивованою є мета нашої статті, що полягає в спробі окреслити стильову манеру та визначити доміанти оповіді в оповіданнях В. Підмогильного «катеринославського періоду» («Проблема хліба», «В епідемічному бараці», «Син») через проблемно-тематичний аспект, акцентуацію характерів персонажів в екзистенційній ситуації.

Провідні теми творчості українського прозаїка – пошук людиною свого місця в житті, розкриття внутрішнього «я», пізнання навколишнього світу через занурення у власний духовно-психологічний простір. Специфічна риса прози В. Підмогильного – зосередження на психіці одного героя, який переживає процес становлення та прагне дізнатися про сенс людського існування й свого зокрема: людина в цьому ракурсі письменницького бачення постає мірилом абсурдності життя. З вчинків, поведінки та емоційної реакції героя твору на події реальності В. Підмогильний складає не лише його психологічний портрет, але й портрет усього соціуму (міста чи села).

Екзистенційне моделювання картини світу присутнє в оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці». Цей твір уособлює органічне громадянсько-мистецьке бачення катеринославського життя 20-х років минулого століття. Автор через тонкі психологічні деталі окреслює топос інфекційної

лікарні в невеликому часовому вимірі, у якому вмирають або виживають люди після невиліковної хвороби. В епіцентрі події – осмислення екзистенційної ситуації, варті людського життя, через художні прийоми вираження драматичного пафосу: антитезу, ампліфікацію. Таким чином, позиціонується мотив невідворотності фатуму. Митець вдається до художньо-екзистенційного окреслення трагічної ситуації в житті людини, акцентуючи на полярних психологічних ситуаціях жалю й радості, смутку й іронічного бачення буття: «Коли впорскування було зроблене, червоноармієць стогнав і стихав. Явтух дивився на нього так, як маляр дивиться на свій твір, та йшов рубати дрова» [3, 97].

Стиль автора в цьому, здається, медичного змісту оповіданні відзначається підкресленою об'єктивізованістю оповіді, навіть відстороненістю від майбутніх трагічних подій: «У черговій кімнаті, що разом з тим правила й за аптеку, лікар мовчки надягав халата, якого білість виразно підкреслювала йому пристаркувате байдуже обличчя» [3, 96]. Ці авторські прийоми трансляції стильової манери засвідчують на художньому рівні слухність філософського поняття трансфеноменальності буття [4, 120], розвиненого Жаном-Полем Сартром та естетично довершено втіленого В. Підмогильним на рівні тексту, сюжету, проблематики, образів.

В оповіданні «В епідемічному бараці» автор майстерно інкрустує життєву фабулу соціального життя Катеринослава 20-х років минулого століття, звертаючись до фактів із хронікальних інформацій на сторінках катеринославських газет. В. Підмогильний пропонує читачеві психологічну концепцію трагіко-драматичної дійсності. Невибагливість наративної структури, у яку вкраплені персонажі оповідання, – Лікар, Явтух, Ганнуся, медичні сестри Одарка Калинівна, Пріся, – витворює односюжетну лінію оповіді, що завершується драматичним фіналом про скінченність людського буття: «Але воскреслий Бог не прийшов у барак, і сестра Ганнуся стояла перед ним, як самотній дозорець на варті страждання» [3, 113].

В оповіданні В. Підмогильного «Проблема хліба» повідь побудовано на власних спостереженнях автора. Завдяки письменницькому таланту, вмінню психологізувати характер героя, хронікальній сюжетній будові, ліризації оповіді автор досягає новизни. У цих константах стильової манери по-громадянськи сміливо та художньо реалізується проблема голоду в Україні у 20-х роках минулого століття. Прикметно, що твір написаний ніби у формі щоденника студента-поета в душі й по суті: «Я люблю читати, гуляти ввечері, міркувати й не вбачаю достатніх підстав на те, щоб відмовитися від цього через шлунок» [3, 123].

Герой твору, голодуючий студент, є головним наратором твору, наділеним специфічною манерою оповіді. У темпорально-драматичній структурі оповіді змодельовано вчинки персонажа й події його буття як складні психологічні процеси: «Воно почалося, нове життя! Яка радість, який спокій! Шлунок задоволено, і моя душа шугає над світом, як духотворець» [3, 130].

Оповідання «Проблема хліба» має три часові виміри: «Вечір», «1 год. дня», «Вночі», які співвіднесені з композиційною структурою: зав'язкою, кульмінацією

та розв'язкою. У першому сюжетному відтинку думки персонажа ще не зосереджено на проблемі голоду, у його характеристиці оприявлюється багатий внутрішній світ та спостережливість. В. Підмогильний уводить в канву оповіді ліричні відступи, у яких індивідуально-авторські метафори естетизують дієгетичну функцію опису: «І все місто здавалося збіговиськом жаб із безкраїх трясовин» [3, 122].

У розвитку другого сюжетного компонента («1 год. дня») виокремлено ситуаційну дію, коли студент має намір зайнятися спекуляцією, яка має для нього забезпечити заможне життя. Рішення зайнятися крадіжкою виявляється хибним, оскільки студент «не має лантухів і не має чого продати» [3, 123]. Така екзистенційна абсурдність ситуації ускладнюється тим, що червоноармійці забирають у нього вимінаний харч. У цій ситуації сюжетний розвиток теми голоду підводить до найвищої точки: «Голод опанував мене, і я тремтів, як закоханий напередодні обіймів» [3, 124].

Кульмінація розвитку сюжету в оповіданні «Проблема хліба» відбувається в підрозділі «Вночі». Автор художньо моделює ситуацію вибору головним персонажем шляху порятунку: заліз на баштан і захотів поласувати кавунами. Він жорстоко поранив діда-сторожа каменюкою й навіть не збагнув, що вдіяв. Такий обертон трагічної ситуації виявляє «полегшене» сприйняття героєм буття, яке контрастує з серйозністю висновку: «Таким чином, на землі відбулося ще одне загубство» [3, 126]. Ця поляризованість вчинків персонажа, до яких призвело почуття голоду, ілюструє символічний аспект авторського наративу митця.

Сміливо й по-новаторськи зосереджуючи увагу на проблемі голоду, В. Підмогильний звертається до зображення трагічних подій в Україні в оповіданні «Син», написаному в 1923-му році. У фокусі естетичної категорії трагічного формується вираз світосприйняття головного персонажа, Грицька Васюренка, образ якого виступає опозицією до соціуму. Зміст трагічної концепції дійсності в оповіданні ґрунтується на базових домінантах: голод, смерть, життя. Автор розгортає тему неминучості трагічного фіналу й за допомогою прийому градації посилює емоційний зміст твору. Останній майстерно структурований через кінематографічний монтаж, який ґрунтується на зчепленні різних фрагментів тексту в одне ціле. Реалізація трагічної концепції дійсності зосереджується в оповіданні «Син» у певних змістових блоках: стосунки батьків та дітей, вимирання села, духовної деградації людини і влади. Концентрація оповіді на одному персонажі – Грицькові Васюренкові – виразний авторський стильовий прийом. В. Підмогильний подає характеристику героя крізь призму сприйняття іншими персонажами. Врятувати будь-яким чином голодну матір від смерті – «наскрізна дія» персонажа. На макро- та мікрорівнях художнього тексту головний герой завжди присутній, світ подається через його сприйняття. Екзистенційність стилю – характерна для презентації реакції головного героя на події села, його спілкування з людьми. Розповідь починається з незначного епізоду, у якому Васюренко «зліз із платформи, заваленої залізняком і почав обтрушуватися» [3, 138]. Трагічність майбутніх життєвих ситуацій відчутна з першої сторінки тексту у своєрідному нанизуванні на лінійно-сюжетну канву

епізодів про зустріч з односельцями, зокрема з Олексою Корнійчуком, який надихнув його на похід «за хлібом». Митець змальовує трагічну картину світу, в центрі якої – мати героя. У ній актуалізовано психологічні стани героя: від легкого запаморочення до відвертого боягузтва. Промовисто це розкрито в епізоді, коли Васюренко кинув мертву матір до льоху. Щоб осмислити глибину трагічної руйнації людської душі через голод, митець пророче виокреслює екзистенційні ситуації людського виживання. Як митець і тонкий знавець людської душі, В. Підмогильний екзистенційно осмислює трагічну світобудову українства, для якого голод став національною катастрофою.

Авторові аналізованих оповідань притаманний глибокий психологізм, розкриття образів героїв через розгортання внутрішнього конфлікту свідомого та підсвідомого «я», залучення читача до формулювання певних смислових позицій шляхом уведення коментарів, філософських узагальнень. Герої «малої прози» письменника постійно перебувають у межових ситуаціях (між акцентуацією та психопатичними відхиленнями), постають перед вибором: зберегти цілісність внутрішнього «я» або зрадити себе. Здебільшого, утомившись від боротьби з жорстокістю світу, вони занурюються у внутрішній світ (спогади, роздуми), асимілюються в новому оточенні, руйнуючи себе, або стають на шлях самогубства. У розглянутих оповіданнях В. Підмогильного «катеринославського періоду» простежується екзистенційне освоєння життєвих реалій персонажами, які перебувають у межовій ситуації. Концепція дійсності й породжена нею стильова манера трагіко-драматичного змісту відтворюється через авторські відступи, монтажність оповіді, інтелектуалізм образної манери автора. В. Підмогильний вдало використовує прийоми верифікації подій, їх ретроспекції, розмежування суб'єктивного образу автора та персонажів тощо. Стильові домінанти митця побудовані на оригінальних метафоричних образах, які уособлюють в українській літературі того часу новаторський характер презентації екзистенційної образної свідомості, загалом не характерної для української літератури 20 – 30-х років минулого століття.

Список використаних джерел

1. Луцій С. «Місту» Підмогильного – 70 років / Світлана Луцій // Вітчизна. – 1998. – №9 – 10. – С. 141 – 144.
2. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : [монографія] / Володимир Олександрович Мельник. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
3. Підмогильний В. Місто. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний / [упор. В. О. Мельник]. – К. : Наук. думка, 1991. – 791 с.
4. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями : [Хрестоматія] / [упор. В. В. Лях, В. С. Пазенок]. – К. : Ваклер, 1996. – 422 с.
5. Шевчук В. У світлі прози В. Підмогильного : [передмова] / Валерій Шевчук // Підмогильний В. Місто. – К. : Молодь, 1989. – 245 с.

Polyakova S. V. The style dominants of the narration in V. Pidmohylny's short stories of Katerynoslav period

In the article as an exemple V. Podmohylny's stories analysis «Katerinoslavvskogo period» («The problem of bread», « In epidemic bsrracks», «Son»), traced the dominant narrative staly , which embolied in the tragic-dramatic reality concept , form of psychological introspection events that create an unsurpassed artistic effect.

Urbanistuchni realiy of existence and conect with it problems of adaptation modern person in the big city, today's tendency mental degradation representative, lost yang generation the etical standarts of behavior and collapse common to all mankind values now amoung Ukrainian, so or in the world on the whole, stipulated urgency of topics, artistically presentated in the creation V. Pidmohylny's.

The main topics of creation Ukrainian prose writer-search of people hisplace in the life, opening internal (I), cognition surrounding world through immertion in the own spiritual – pdychological area. Spesific stroke of prose V. Pidmohylny's – concentration on the mind of the one hero, who suffers process of formation and want to know about sens of human existance and asept his: the human in this context appear reconciling of absurdity life of acts, behavior and emotion reaction hero of story on the real event Val. Pidmohylnyi composes not only his psychological portrait, but and portrait whole society.

Wrater peculiar deep psychologizm, opening images herous through unfolding inside conflict, conscious and semi-conscious (I), attraction of readers to the forming paticular notional potition of way leading to comments, philosophica(al) summarizing.

In the ezamined storyes V. Pidmohylny's traceing existential assimilation life's of real personages, which be situated in boundary situation of selection. Concepcion reality and generated her styles manner designared of tragic-dramatic begining,'expressed in the author's concessions, storyes, intelectualizm figurative autor's manner. V. Pidmohylny successfully applys technique verification events, thair retrospection, delimitation subjective imige of author and perdonage also stales dominant of artists buld on the otiginal metamorphic chains, which personify in Ukranian literature that period innovative methods presentation existential shaped realization, in the whole not typical for Ukranian literature twentieth – thirtieth years last century.

Key words: stylistic dominant, Indeed the concept, tragic, dramatic, narrative.

ОБРАЗ ОСОБИСТОСТІ В ОПОВІДАННІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «ДОБРИЙ БОГ»: СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

У статті на матеріалі оповідання яскравого представника доби Розстріляного Відродження Валер'яна Підмогильного «Добрий Бог» проаналізовано особливості художнього зображення характерів. З'ясовано, що неоднозначність, неоднорічність характерів героїв, їхня психологічна глибина зумовлені багатогранністю внутрішнього світу самого прозаїка-ерудита. Визначено своєрідність художнього вираження людського «Я», зокрема функції світлотіні як характеротворчого стрижня героїв-персонажів, своєрідність мистецького інструментарію характеротворення тощо.

Ключові слова: образ, характер, тип, особистість, внутрішній світ, портрет, ім'я, внутрішній монолог, В. Підмогильний.

В статье на материале рассказа яркого представителя эпохи Расстрелянного Возрождения Валерьяна Подмогильного «Добрый Бог» проанализированы особенности художественного изображения характеров. Выяснено, что разновекторность, неоднозначность характеров героев, их психологическая глубина обусловлены многогранностью внутреннего мира самого прозаика-эрудита. Определено своеобразие художественного выражения человеческого «Я», в частности функции светотени как характеротворческого стержня героев-персонажей, своеобразие художественного инструментария создания характеров и т.п.

Ключевые слова: образ, характер, тип, личность, внутренний мир, портрет, имя, внутренний монолог, В. Подмогильный.

Творчість «суворого аналітика доби» (В. Мельник) – Валер'яна Підмогильного, письменника-інтелектуала європейського зразка, філософа, гуманіста, відвертого мораліста – справедливо займає особне місце в історико-культурному розвитку української літератури початку ХХ століття. Сміливо ввійшовши в естетичний полон слова ще під час навчання в Катеринославському реальному училищі, він майже відразу усвідомив, про що писати і як. Бажання знайти істину, зрозуміти сутність багатоликого людського «Я», осмислити світлотіні кожного образу, характеру, уміння за поверховим, малопомітним бачити глибинне, значуще, виразно оприявлено в багатьох творах автора,

починаючи з першого, учнівського – «Важкого питання». Цим принципам до останнього подиху В. Підмогильний не зраджував.

Літературні кроки прозаїка-початківця сприймалися неоднозначно. Проте дослідники помітили істотний зв'язок письма, типу мислення В. Підмогильного з творами класиків не лише української (В. Винниченка, М. Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького, певною мірою Г. Сковороди тощо), а й світової (Гі де Мопассана, Андре Жіда, Анатолія Франса, Оноре де Бальзака та ін.) літератури. М. Тарнавський справедливо зазначав: «...якась єдина ідея проходить через творчість Підмогильного червоною ниткою: в певному сенсі, він знову й знову пише один і той самий твір. Він незмінно заглиблений у конфлікт між інстинктом і розумом; і, з філософського погляду, цьому конфліктові присвячено всі його твори. З іншого боку, розуміння Підмогильним цього фундаментального дуалізму зазнавало серйозних змін із плином часу» [8, 37].

Боротьбу між інстинктом і розумом, між свідомістю й підсвідомістю, раціональним та ірраціональним художньо розгорнуто й в обраному для аналізу творі В. Підмогильного «Добрий Бог». Оповідання написано в липні 1918 року на Собачому Хуторі, надруковано 1920 року в збірці з пафосною назвою «Твори. Том 1», яка «може по праву вважатися однією з найцікавіших книжок, що вийшли в роки революції і громадянської війни» [11, 353]. Проблемно-тематичний вузол та поетологічний рівень вищеназваного твору яскраво визначили й подальшу стилістику Майстра. Пізнання світу людського «Я», осмислення духовних парадигм особистості (як дорослої, так і дитини) – відправний пункт мистецького спостереження сімнадцятирічного письменника, якого, на переконання В. Шевчука, «...серед українських вундеркіндів хіба що Леся Українка могла б перевершити <...> зрілістю своєї творчості...» [11, 353].

Творчість яскравого представника доби Розстріляного Відродження – В. Підмогильного – не обділена пильною увагою дослідників, що засвідчено працями Ю. Бойка, О. Галети, Л. Деркач, М. Доленго, П. Єфремова, Л. Коломієць, Г. Костюка, Г. Кудрі, С. Лушій, В. Мельника, Р. Мельниківа, Р. Мовчан, Н. Монахової, А. Музички, М. Наєнка, А. Ніковського, С. Павличко, Ю. Суценка, М. Тарнавського, К. Фролової, Вал. Шевчука, Ю. Шереха та ін. Оповідання «Добрий Бог», що є об'єктом аналізу в цій дослідницькій статті, було предметом як епізодичних згадувань, так і глибоких наукових студій Т. Бандури, О. Калініченко, В. Мельника, І. Скляр, М. Тарнавського та ін. Проте питання своєрідності художнього зображення характерів науковці торкалися спорадично, що й спонукало нас до осмислення цієї проблеми.

За визначенням В. Фащенко, «характер у художньому творі – це відображена в світлі авторського ідеалу людина. <...> одночасно і мета письменника, і засіб її досягнення...» [9, 43]. Як правомірно зазначав Вал. Шевчук, «основна турбота письменника (В. Підмогильного – уточнення наше – А. Т.), щоб люди зберегли в собі людське, а література, яка піддавалася страхітливим деформаціям у його час, зберегла серйозність і гуманістичну суть» [11, 363]. Дотримуючись цього постулату, прозаїк від твору до твору шліфував власну манеру письма художнього осмислення неодновимірності образів-

персонажів, досягнення векторності їхнього духовного світу, вираження глибини внутрішнього світу особистості тощо. В. Підмогильний переконував, що фахове оперування технікою психоаналізу («...психоаналіз єсть “аналіз глибин”, болюче викриття всього, схованого в темряві джерел людського єства...» [7, 391]) уможлиблює пізнання сутності людського «Я», що відповідно продукує стрижень характеру. Характер, як відомо, «залежить від зовнішніх обставин, від того, який напрямок дається йому при розвитку особами, що прямо або опосередковано керовані цим розвитком, – чи обставинами, серед яких він розвивається» [1, 348]. Саме «в суспільному та особистому житті людина знаходить джерела своєї спрямованості й волі» [2, 217], які з часом визначають індивідуальність особистості.

Будучи зовсім юним, амбітним прозаїком-початківцем, котрий ще пізнає й власне «Я», В. Підмогильний шукає свою письменницьку техніку, власний стиль, нерідко торкаючись проблем формування характеру – дитячого, чоловічого, жіночого. М. Нестелєєв справедливо зазначає, що в доробку В. Підмогильного «найчастіше відображено першу половину життя героя на тлі сексуального розвитку, тому закономірно, що з цим становленням чоловіка в нього пов'язано й головний – внутрішньопсихологічний – конфлікт між сексуальним інстинктом і свідомістю» [4, 184 – 185], що безпосередньо проектується на динаміку самопізнання, самоусвідомлення, самоствердження.

Головний герой оповідання «Добрий Бог» – дев'ятнадцятирічний Віктор Хобровський, «сімейна людина» [6, 33], «людською вартістю» [6, 28], метою свого життя він уважав жінку («– Чоловік тільки тоді вартий чого-небудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв'язати з ним своє життя на підставі цього кохання...» [6, 28]). Вона для героя – своєрідний талісман успішності, дорослості, зрілості, об'єкт пошуку чоловічого «Я», а то й самоствердження.

Віктор Хобровський – тип своєрідного героя-нарциса, для якого, послуговуючись тезою психоаналітика Е. Фромма щодо нарцисичної орієнтації, визначальним «... є відсутність істинного інтересу до зовнішнього світу...» [10, 313], індивід без соціальних зв'язків (свідомо цурається їх), який живе лише власними інстинктами, бажаннями, нерідко зверхньо ставиться до тих, хто поряд, зневажає собі подібних. Хлопець нібито відірваний від соціуму, але разом з тим «загублений у собі», не здатний оцінити ситуацію, зробити висновки, прийняти єдино правильне рішення, розмежувати підсвідомі поривання й потенційні можливості. Віктор – невротична, роздвоєна особистість, яка позиціонує себе справжнім чоловіком, прагне бути дорослим (бодай в очах тих, хто поряд), взаємних почуттів і в той же час уникає офіційного одруження з обранницею, зрікається власної ще не народженої дитини. У цей момент він прикривається суто дитинним виправданням: «... Я, учень сьомого класу, батько? Та ні, цього не може бути!...» [6, 30]. Це історія інфантильного «чоловіка», який прагне (на словах) дорослого життя, але зовсім не готовий до нього, не вміє любити по-справжньому, по-чоловічому, нести відповідальність за свої вчинки.

Роздвоєність Віктора зазвичай оприявлюється в його внутрішньому монологі («...Як же Куся мене кохає... ніколи не повірив би нікому, що мене так будуть кохати. За що вона любе? Я ж ніщо. Не маю хистів, не вродливий, ніщо, ніщо... А виходить, є щось, за що кохає...» [6, 29], «Я йшов без наміру. Це вона, вона всьому винна. Та й не вона, а просто жіноче бажання показатись напівубраною...» [6, 29], «... “Негарно, негарно ти зробив”, – донеслось із середини...» [6, 29], «Все-таки добре, що я налякав Кусю. Хай поплаче, так їй і треба. А як вона мене зрадила – як остання падло.....» [6, 38], «Так, так, клятьби зламати не можна... поклявся ж Богом. Треба виконувати...» [6, 41] та ін.), що засвідчує душевні терзання героя, пошук ним істини, увиразнює не лише внутрішній конфлікт із самим собою, а й нерозуміння чіткої межі між релігією (вірою) й інстинктами, бажаннями. У такій дуальності характеру персонажа, його конфлікті з соціумом автор, вірогідно, убачав шлях до окреслення Вікторової індивідуальності, його поступальних кроків до самопізнання, самовиправдання.

Як зазначають науковці, наділення героя-персонажа конкретним ім'ям, прізвиськом чи прізвиськом нерідко є проекцією на «певним чином зацентовану ознаку предмета, яка більшою чи меншою мірою його ідентифікує» [3, 154]. Ім'я головного героя – Віктор, тобто «переможець» [5, 75], той, хто завжди отримує своє, досягає поставленої мети. Семантика імені й співзвучна життєвій філософії юнака, котрий постійно вивищується над усіма, і водночас кардинально протилежна, оскільки Віктор – закомплексована особа, якій бракує впевненості в собі, у своїх силах («Я ж ніщо. Не маю хистів, не вродливий, ніщо, ніщо...» [6, 29]). Обраницю свою Віктор кличе Кусею, хоч насправді її ім'я Клара, що в перекладі означає «ясна, світла» [5, 133]. Номінування дівчини Кусею, з одного боку, є виявом особливої «мови» двох (героїв), які мають певні почуття один до одного, а з іншого – форма сприйняття дівчини оповідачем алюзивно («та, що кусає, вкусила»: недарма з уст юнака проголошується означення «гадина», «тварина», думка про те, що їй потрібно було «вбити, як собаку» [6, 39]), бо вона, завагітнівши, посягнула на його «чоловічу» незалежність, особність. Крім того, відмовляючись від справжнього наймення дівчини, Віктор таким чином відмежовується, зрікається загальноприйнятих морально-етичних норм, правил поведінки справжнього чоловіка, підсвідомо не бажаючи визнавати хиби власної філософії, вчинків, перекладаючи провину на будь-кого (то на Кусю, то на Юрка).

Розкриваючи легковажність, слабодухість героя, письменник вплітає в образотворчу канву «... занадто релігійного...» [6, 28] Віктора доведені до абсурду гріховні суїцидальні настрої (що загалом не притаманне такій категорії людей): «... чорна й невблаганна думка про смерть <...> виринула й гадюкою виляся в голові...» [6, 31], «... Застрелюсь. Піду світ за очі. Тільки мене й бачили...» [6, 36]. Думки про самогубство – своєрідна форма втечі від проблем, маска героя, за якою приховано і його самотність, і розгубленість, і незрілість як індивіда в цілому. Безпорадність, бажання звільнити себе від тавра «батько», від тієї «... стіни, котра з кожною годиною відгороджувала його від Кусі...» [6, 34], штовхає до подібних розмислів. Проте план не реалізовано, це лише своєрідна гра на публіку (аби пожаліли, пригорнули і т. ін.), це така собі альтернатива, що

насправді виявилася чужою, неприйнятною слабодохому й самозакоханому нарцису Віктору. Театральне дійство «у смерть» Хобровського, спроба «налякати Кусю» – виразна риса інфантильності, дитинності героя, який відчуває свою безкарність, уміло маніпулює, знаходить самовиправдання, прикриваючись фальшивими релігійними акцентами («Ранком він щиро молився в церкві, щоб аборт пройшов якнайліпше...» [6, 32], «... молився, щоб Бог простив йому невірну зраду...» [6, 33], «... Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, неказано добрий. Він простить за клятбу, він простить за все...» [6, 42] та ін.). Стимул Віктора вмотивовано й аморальним стилем життя, який своєрідно поєднувався із життєствердною філософією його товариша Юрка. Це дає змогу герою з комплексом неповноцінності лукаво виправдовувати себе, мислити дещо по-іншому, спробувати жити «повним життям» духовної деградації, позбуваючись «людської вартості» [6, 42].

Образ Клари постає в оповіданні крізь призму сприйняття Віктора, його оцінки-судження тощо. Дівчина по-справжньому була закохана. Вона намагалася догоджати Віктору, облаштовувати його побут («... Я приходю ввечері, вона вже нагріла чаю...» [6, 29]), щиро говорила про свої почуття («... іноді вона схилила голову до мене наче плаче й каже: “Кращого мені нічого не треба. Так би й померти”...» [6, 29]). Дізнавшись про вагітність, вона чекала мудрого чоловічого вчинку, але Віктор виявився боягузом. У цій ситуації автор скупі відзначає її портретні деталі («матова щока» [6, 30]), окреслює її внутрішнє переживання – розпач, сором, розчарування, що супроводжуються емоційною вказівкою на дію: «... Куся заплакала...» [6, 30], «... схилилась на стіл і заридала...» [6, 30]. З розвитком сюжету змінюється й психологія героїні, з'являється відчутний холод у її словах, у ставленні до Віктора. Камерність її почуттів до юнака замінено дитинно-дівчою образою, маскою, за якою сховано справжнє «Я».

Якщо в характері Віктора акцентовано змагання душі й тіла, свідомого й підсвідомого, то в характеристиці його товариша Юрка підкреслено інше. На думку Віктора, Юрій «... гарний хлопець, але чудний якийсь...» [6, 28], «... веселий хлопець. Безбожний хоч куди...» [6, 28]. Юрій – проста, легка на підйом, незакомплексована людина. Вираження його психології зведено до мінімуму й окреслене в кількох діалогах, невластивих прямої мови. Легковажність товариша – це одна зі сторін «Я» Віктора, що відтінена рисами безсоромності, байдужості, ницості, внутрішньої черствості тощо. Це те, від чого намагався сховатися, утекти Віктор, шукаючи в душі те справжнє, що має бути в чоловіка. Проте в кінці оповідання герой (Віктор) обирає шлях бездуховності, аморальності.

Підсумовуючи, зазначимо, що В. Підмогильний як тонкий психолог-аналітик в оповіданні «Добрий Бог» майстерно розкрив специфіку внутрішнього «Я» особистості в межовій ситуації, зацентрувавши на підсвідомих імпульсах, вчинках тощо, що окреслюють модель характеру індивіда, переорієнтацію ціннісних пріоритетів, притаманних людині ХХ століття. Самоціллю прозаїка,

очевидно, було не стільки різноаспектно презентувати кожен тип, характер, скільки акцентувати концептуальність центральної постаті, образ розхристаного юнака – Віктора Хобровського, нагадати про одвічну опозицію «світ-людина» в кризовій ситуації, у якій особливо гостро постають дуальність внутрішнього світу героя-індивіда, проблеми становлення чоловічого «Я», пошуку себе, самоідентифікації тощо.

Список використаних джерел

1. Белинский В. Г. Семена Порошина записки / Виссарион Григорьевич Белинский // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.]. – М. : Академия Наук СССР, 1955. – Т. 8. : Статьи и рецензии (1843 – 1845). – С. 348 – 358.
2. Левитов Н. Д. Вопросы психологи характера / Николай Дмитриевич Левитов. – М. : СГУ, 2009. – 293 с.
3. Манюх Н. Б. Поетика характеротворення у прозі В. Дрозда : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Манюх Наталія Богданівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 197 с.
4. Нестелєєв М. Суїцидальна тематика у творах Валер'яна Підмогильного / Максим Нестелєєв // Нестелєєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму : [монографія]. – К. : Академвидав, 2013. – С. 183 – 219. – (Серія «Монограф»).
5. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен / Н. А. Петровский ; Научн. ред. О. Д. Митрофанова. – М. : «Советская Энциклопедия», 1966. – 384 с.
6. Підмогильний В. Добрий Бог / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. В. Г. Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 28 – 42. – (Бібліотека української літератури. Радянська українська література).
7. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 391 – 406. – (Літературний проект «Текст + контекст». Знакові літературні доробки та навколо них).
8. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / [переклад з англ. В. Г. Триліс] ; Максим Тарнавський. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.
9. Фащенко В. В. Характери і ситуації / Василь Васильович Фащенко // Фащенко В. В. У глибинах людського буття : [літературознавчі студії]. – О. : Маяк, 2005. – С. 22 – 43.
10. Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу / Эрих Фромм // Фромм Э. Душа человека : [сб.] / Сост. А. М. Локтионов ; Пер. В. Закса, Т. Панфиловой, Л. Чернышевой. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Транзиткнига», 2004. – С. 235 – 430. – (Philosophy).
11. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний:

тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 353 – 366. – (Літературний проект «Текст + контекст». Знакові літературні доробки та навколо них).

Annotation

Taranenko A. V. *The image of the personality in the story “Kind God” by Valerian Pidmohylnyi: the artistic originality of character creation*

Valerian Pidmohylnyi, “a rigorous analyst of his time” (according to V. Melnyk), is a European-like writer and intellectual, philosopher and humanist, an outspoken moralist, whose literary activity rightly holds a prominent place in the historical-cultural paradigm of the 20th century Ukrainian literature. Fascinated by the aesthetic mystery of a word when studying at Katerynoslav vocational school, he initially realized what and how to write about. His aspirations to find the whole truth, understand a diverse human “SELF”, and comprehend the light and shade of every character as well as the ability to see a deep, meaningful nature under superficial and hardly noticeable, have been expressively manifested in most of his writings, beginning with his student’s work “Hard Question”. He followed that principle until his death.

The article attempts to analyze the features of characters’ artistic depiction in a short story “Kind God” by Valerian Pidmohylnyi, representing him as an outstanding figure of the Executed Renaissance. It elucidates that the versatile nature of the writer’s inner world brings about the ambiguity of character types, and their psychologic depth. The originality of the artistic modeling of the human “SELF” is outlined, focusing on expressive light and shade of character-forming core of literary heroes. The articles also depicts the unique means that the writers uses to from his characters.

As a subtle psychologist and analyst, Valerian Pidmohylnyi masterfully reveals in his short story “Kind God” the features of the inner “SELF” in a crisis, emphasizing the subconscious impulses and actions, etc., that define the individual character, change of the value priorities, specific to the person in the previous century. The writer is likely to aim at portraying every character type in diverse aspects as well as revealing the conceptuality of the main hero – a rebellious Victor Khobrovskiy. He emphasizes the eternal opposition of “WORLD-MAN” in a crisis, duality of the individual inner world, and the problem of developing the individual’s “SELF”, his aspiring to find himself and his self-identity, and the like.

Key words: image, character, type, individual, inner world, portrait, name, inner monologue, V. Pidmohylnyi.

СОЦІОПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ВАРТІСНОСТІ ЛЮДИНИ В НОВЕЛАХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті розглянуто онтологічну модель особистості як уособлення міри духовності суспільства в аспекті соціопсихологічного дискурсу внутрішнього «Я» в новелах В. Підмогильного, специфіка її художньої реалізації на макро- та мікрорівнях. За допомогою соціонічного та гносеологічного принципів аналізу психограму героїв новел письменника розглянуто як проблему вартісності людини на тлі пореволюційної дійсності початку ХХ століття. Виявлено, що визначеному аспекту підпорядкована ідейно-стильова палітра В. Підмогильного, а також форми вираження авторського бачення й внутрішнє «Я» персонажа.

Ключові слова: модель вартісності, моделювання особистості, домінанта, соціопсихологічний дискурс, поліваріантність.

В статье рассматривается проблема онтологическая модель личности как отображение духовности общества в аспекте социопсихологического дискурса внутреннего «Я» в новеллах В. Подмогильного, специфика его художественной реализации на макро- и микроуровнях. С помощью соционического и гносеологического принципов анализа психограмма героев новелл писателя рассматривается как проблема стоимостности человека на фоне послереволюционной действительности начала ХХ века. Отмечено, что такому аспекту подчинена идейно-стилевая палитра В. Подмогильного, а также формы выражения авторского видения и внутреннее «Я» персонажа.

Ключевые слова: модель стоимости, моделирование личности, доминанта, социопсихологический дискурс, поливариантность.

Людина як міра речей... Чи є справді ця декларативна фраза мірою духовності суспільства? Спільнота, що вимірює людину речами, приречена. Якщо можна так поціновувати особистість, то й суспільство варте цього. В інтерпретації В. Підмогильного людина є тією духовною субстанцією, яка взагалі якоюсь мірою не вимірюється. Така суть концепції людини втілена в усіх творах в різних аспектах та їх варіантах талановитого письменника, виокреслюючись, зокрема, в екзистенційну парадигму. Соціопсихологічний дискурс такої моделі виявляється на макро- та мікрорівні. Особливо це простежується в жанрових модифікаціях новели. Слушну думку щодо цього висловив відомий дослідник української літератури епохи «Розстріляного відродження» В. О. Мельник: «Невідомо, як далі розвивалася б творчість В. Підмогильного, але можна сказати певно: разом з ним

зломилася одна з найоригінальніших гілок української пожовтневої літератури – інтелектуальна проза. Психологічний реалізм у поєднанні з філософським осмисленням незворотної самоцінності кожного індивіда – ця ідейно-стильова домінанта, органічно виростаючи з класичної української прози, мала в особі В. Підмогильного найяскравішого свого виразника в нових суспільних умовах» [4, 24 – 25].

Визначальним у новелістиці В. Підмогильного є те, що концепт вартісності людини осмислюється як певний психоалгоритм. Засобом його втілення є художня модель, проєктована на соціопсихологічний тип людини, породжений пореволюційною дійсністю. Зображені у творі обставини й запрограмовані ситуації слугують увиразненню розкриття характеру в його психоаналітичному соціонічному вимірі. Текстуальний аналіз новел «Добрий Бог», «Гайдамака», «Ваня», «В епідемічному бараці», «На селі», «Військовий літун», повісті «Третя революція» та інших засвідчує типологічну схожість зображених обставин, персонажів, в образах яких моделюється вартісна шкала особистості, спроможність чи неспроможність мати її. Таким постає герой новели «Добрий Бог» – Віктор Хобровський. Його істинна сутність презентована подієм: приревнувавши Кусю, хоч сам зрадив, клянеться іменем Бога покінчити життя самогубством. Але ж він через зраду втратив вартісність, отже, і клятва його безвартісна. Умотивований і фінал новели «Добрий Бог»: «Сповнений вщерть радості, немов несподівано визволившись з глибокого холодного льоху, де йому належало ще довго гнити й страждати, забувши про те, що він уже не має людської вартості, Віктор кинувся до здивованого Юрка й почав стискати його в обіймах» [5, 42].

Інший аспект характеристики вартісності людини висунуто в її моделюванні в новелі «Гайдамака». Олесь роздумує: «Хе, хіба ж то людина, хто не вміє поставити себе серед інших людей?... Смерть – дрібниця. Родився – помер. А переमेжок між цими бігунами – життя. Це формула. Підставляєш у цю формулу людину – кінець, помре» [5, 51]. У новелі «Ваня» вибудовуються психограма, поведінкова модель психологічних спадів та піднесень – від жертвовності до садистських дій. Усвідомлення спокус і покари за здійснене з вини батьків, які пристрелили собаку Жучка, якого так любив Ваня, і вкинули в яр додихати. Ваня перебуває в замкненому колі вини й покари та не може з нього вибратися, бо взяв на свої дитячі плечі провину батьків. Амбівалентність його психологічно вмотивована обраною моделлю, а не достовірністю факту.

У новелі «Старець» поведінкова модель проєктується вже на все суспільство: «Ці люди, як і їх батьки, починали сновигати по вулицях міста, забувати про те, що волею сліпого випадку родились, не думали про те, що так само помруть, і в шаленій метушні їли, пили, творили культуру, поглиблювали науку, будували собі нові мури, кували нові кайдани; жилава і костиста рука буття без жалю й радощів шпурляла їх на їхніми ж руками зроблене каміння, проти їх повертала їхню ж науку, здобутками їхньої ж культури виснажувала їх, а вони все так само заклопотано бігали по вулицях міста, сміялись, плакали, сподівались і покійно врешті йшли на страту» [5, 71]. Сюрреалістична модель,

психограма буття як голограма станів спокут і збурень в дусі Фрейда (не випадково ж його портрет виднівся на стіні В. Підмогильного) наповнювалася в новелі гуманістичним змістом, що поглиблюється в осмисленні сутності людини соціального дна, людини ущербної, скаліченої обставинами буття без докору й сумління. Як і в новелі І. Буніна «Старуха», М. Хвильового «Елегія», у творі В. Підмогильного поціновується людина з її інстинктами.

Образ старця має глибокий підтекст, за своїми сюрреалістичними принципами зображення він близький до сюрреалістичної моделі в оповіданні Ю. Яновського «Поворот». Важливу функцію в зображенні викинутої суспільством, охопленої відчаєм, і тим озлобленої людини, виконує уособлення цього суспільства в образі полоза-змія: «Наче величезний гад повз по землі, повз кудись далеко, обвивався круг світу залізним кільцем, вертався назад, проковтнувши у своє несите, жадібне черево нових людей і знову повз – неосяжний, безкрайній і невблаганний, як воля. Він шарудів своєю шкурою по землі, бряжчав своїм панцирем, зачіпаючись за перепони, та все повз, нездоланий і потужний... Коли ж гад плювався (тобто кидав копійку – І. Ц.) Тиміш зручно підхоплював в шапку той плювок і ховав швиденько в кишеню» [5, 74].

У творах В. Підмогильного, що були опубліковані в збірці «Твори. Т. 1», екзистенційне представлення вартісності людини здійснюється через конфлікт між інстинктом і розумом. На таку особливість осмислення теми вказує М. Тарнавський у праці «Між розумом та ірраціональністю»: «Цю модель ми стрічаємо у кількох варіантах чи різновидах у збірці “Твори. Том 1”» [6, 38] і наголошує на тому, що, «...аналізуючи його твори, необхідно завжди тримати під увагою обидва аспекти – і злободенний, і філософський» [6, 48].

Через призму вартісності людини В. Підмогильний у своїх творах показав засилля суспільно-політичної системи, партійно-державницької бюрократії, яка стала «...инкубатором-воспроизводителем советских бюрократов – чванливых и безграмотных, напыщенных и от поколения к поколению не имеющих за душой часто ничего, кроме холуйского угодничества перед авторитетом «вождя» [1, 141].

Як і у творах М. Хвильового, герой (наприклад, Петро в новелі «На селі») В. Підмогильного, його доля своєрідно заперечують соціалізм, асоціативно скорельовують на думку, що не можна побудувати суспільство, а, отже, і соціалізм, під час виродження самих його принципів, коли зникає його людське обличчя й іманентний йому гуманізм.

Тип людини, знівельованої революційною дійсністю, майстерно презентував письменник у повісті «Третя революція»: «Люди були різні на зріст і віком, а разюча печатка одноманітності лежала на них, робила їх однаковими, як голих у лазні» [5, 218]. Такий тип започатковано в новелі «Собака», у якій набула своєрідного потрактування проблема голоду шлунку та статі. Назва цього твору пов'язана з архетипом тварини та є прозорою рецепцією прислів'я: «голодний як собака», з розвитком сюжету її зміст переключається у філософський, соціопсихологічний план, що оприявнюється в діалозі «— Декарте! Ти голодував

коли? // – Ні, – каже. // – Біжи ж мерщій до нивки своєї праці. Потім не поїж тиждень і створи нові. Тоді матимеш ти певний ґрунт. Тоді ти, наприклад, не скажеш: // – Cogito, ergo sum... (я мислю, отже, існую). А закришиш: “– Ой, їсточки <...>”» [5, 116 – 117].

У новелі «Сонце сходить» художньо реалізовано тип саморефлексуючої людини: «Життя складається з двох сил: великих обставин і маленького «я»; рівне нулеві, той не живе, а додається» [5, 202], – це самохарактеристика одного з них. З’яву такої особистості М. Тарнавський пояснював тим, що «на дилему протистояння: *індивід – оточення* (виділено в тексті джерела – І. Ц.) не існує філософської відповіді» [6, 99]. Відповідь у репліці одного з героїв повісті «Третя революція»: «Так от не давай, щоб схема душу опанувала! Бо це провадить до неприємного царства папуг і мавп...» [5, 216]. Саме таку людину змодельював і зробив об’єктом соціопсихологічного аналітичного зображення В. Підмогильний. На думку В. Мельника, «В. Підмогильний у нових творах продовжував якомога повніше пізнавати сучасну йому людину, зокрема і ту, яка опинилася перед лавиною революційних змін» [4, 138].

Чи не найголовнішою категорією у відтворенні художньої моделі в прозі В. Підмогильного є естетична в її онтологічному вимірі. «Эстетическое как способ раскрытия человечности», – наголошує М. Кормін, – как общественная форма веры в человека имеет свою логику: это логика истории движения человека к горизонту гармонии, духовного качества, необъятной души, её неизреченности, логике становления тех всеобщих связей, отношений, благодаря которым жизнь человека, обретает человеческий способ бытия – бытия достойного человека, строящегося гармонией общения, структурой поступка, волеизъявлением, голосом, его свободой, совестью и страстью, строящегося в соответствии с мерой и внемernessью человека как социокультурное бытие» [2, 62].

Естетичне в його онтологічній інтерпретації у творах В. Підмогильного постає як ідеал, виражений авторській концепції дійсності, ствердження його здійснюється через заперечення. Тому на передньому екзистенційному плані постає мотив знеособлення людини, знецінення її як особистості, у характеристиці якої домінують такі психостани – конструкти як почуття безсилля, відчуття того, що вона обездолена обставинами буття, позбавлена моральних імперативів, самотня, без дійсного свого «Я», самовідчужена, в автобіографічному запереченні, у нереалізованих задумах. У працях про В. Підмогильного, найповніше поданих у бібліографії, яку уклав М. Тарнавський у книзі: «Між розумом та ірраціональністю» [2, 215 – 230], простежується саме таке її сприйняття.

У такому контексті постає й рогляд онтологічного аспекту творчого набутку В. Підмогильного. Одним із найважливіших концептів вираження вище означеного стану людини в ньому є специфіка зображення природи як рухомої панорами дійства, вираження її найрізноманітніших виявлень. Кожна деталь її вписана в контекст внутрішнього світу людей і дискретно виокреслює барвисту картину внутрішнього, ландшафтного (за Подорогою) світу автора й зображеної ним людини. Синергетичний, самоорганізуючий світ авторської свідомості

оприявнюється в оживленні природи: Сонце, місяць, день, ніч, світло сутінки, земля, степ постають як універсалії буття. У кожній із новел Валер'яна Підмогильного вони в органічній єдності як іпостасі образи-символи, архетипи, що дискретно висвітлюють ту чи іншу грань авторського бачення природи й людини в ній. Персоніфікуючи пейзажні образи, автор увиразнює виявлення трагічного стану світу в жорстокі часи голоду й руїни. Як, наприклад, у новелі «Старець». Картина похмурого простору міста нічної пори (де в активній позиції образи жінок, які «нашвидку запродували і себе, і тих людей, що могли б родити») змінюється картиною ночі, емоційно скорельованої на реалії буття: «Ніч же мусила все покривати і все терпіти; вона плакала від цього, плакала так само тужливо-спокійно, якою й сама була. Замість слів чарівних падали її сльози на землю холодною рососою – холодною, як самотність...» [5, 71].

Новела «Проблема хліба» уся зіткана зі «споглядань самого себе»: «От і я, природо. Стою перед новим життям, а ти в цей час борешся смертю... Я ніби стою на височезній горі, біля ніг моїх – хмари й земля. А поруч сонце, якому моляться, і я можу обняти його, як брата <...> Я споглядаю сам себе <...> Я люблю цей час, коли душа моя, мов усіма забута бабуся, розкладає свої довгі пасьянси з запилених карт. І тимчасом, як удень здається, що не маєш минулого, ввечері певний, що майбутнього не існує. Ніби стежечку, що нею йшов був, уже скінчено, й ти сів спочивати під тінявим деревом і не маєш уже куди йти. Тоді береш книгу власного життя й поволі перегортаєш її сторінки. І щораз робиш це, ніби востаннє, і прощаєшся з кожним рядком, як назавжди» [5, 130 – 131]. У цьому творі («Проблема хліба») автор певним чином оприявнюється в образі героя. Не заперечуючи тези, «що у новелі, в якій розповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу не стосуються безпосередньо письменника», що «було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само, як і ототожнювати його із видуманим оповідачем», Мішель Фуко стверджує: «Текст завжди має в собі певну кількість знаків, які вказують на автора. Ці знаки <...> є особовими займенниками, або прислівниками часу і місця, або дієвідмінами» [7, 606]. Ім'я автора певного дискурсу, встановлює й указує на статус такого дискурсу в культурі й суспільстві: «<...> авторська функція є характеристикою способу екзистенції, коло обігу та функціонування певних дискурсів у суспільстві [7, 603]. З цією функцією пов'язано автобіографізм оповідань В. Підмогильного, що оприявнюється на рівні просторово-часових координат зображених реальних подій 1917 – 1921 років, що відбувалися на Катеринославщині і свідком яких був автор. Це засвідчено й авторськими вказівками на час і місце написання творів (наприклад, «Гайдамака» – Собачий хутір р. 1918; «На селі» – Вересень, р. 1919. Серпень, Катеринослав тощо).

Первинність авторського «Я» у світі автобіографічного синергену, (термін запропонований К. Дубом – І. Ц.) є водночас виміром часово-просторових координат його героя в образі Я, як це маємо в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)» чи в повісті «Третя революція» В. Підмогильного. Грань між авторським «Я» і «Я» його героя – естетична (за М. Бахтіним). У цій площині

постать письменника оприявнюється крізь призму історичної реальності в її естетичному вираженні. Моделювання синергетики є обґрунтованими. Уявлення про духовне життя щодо онтології естетичного є відтворенням об'єктивної реальності. За соціонічним і гносеологічним принципом створюється мета – форичний поліваріантний стиль осмислення дійсності, формується новий гносеологічний образ метафоричного світу. Модель світу в її онтолого-естетичному вимірі нагадує віртуальну реальність, що утворюється свідомістю її творця.

З цих позицій і витворюється модель вартісної людини в новелах В. Підмогильного.

Список використаних джерел

1. Бутенко А. П. Природа культа и характер личности / А. П. Буденко // Квинтэссенция. Альманах. – М. : Политиздат, 1990. – 447 с.
2. Кормин Н. А. Онтология эстетического / Н. А. Кормин. – М. : Наука, 1992. – 117 с.
3. Мельник В. Валер'ян Підмогильний : [передмова] / Володимир Мельник // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 6 – 15.
4. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : [монографія] / Володимир Олександрович Мельник. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
5. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Петрович Підмогильний. – К : Наук. думка, 1991. – 800 с.
6. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю; Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський. – К. : Вид-во «Пульсари», 2004 – 232 с.
7. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За редакцією Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 598 – 613.

Annotation

Tsiupiak I. K. Social and psychological model of human value in the context of novel by Valerian Pidmohylny

The problem of human personality ontologic modeling as a criterion of social inwardness interpreted by V. Pidmohylny is considered.

Philosophy of the writer has been implemented at micro level and macro level of the novel poetics being manifestation of sociopsychological discourse of inner man. Socionic and epistemological principles have been applied to analyze psychogram of heroes of novels by V. Pidmohylny as a problem of human value at the background of postrevolutionary realness of turn of 20th century. Ideological and style palette of the writer, form of expression of author's vision as well as inner man of the hero subject to the aspect. V. Pidmohylny expresses aesthetic aspect as an ideal shown by means of

author's idea of substance. Thus, foreground existential background demonstrates loss of personality, and devaluation where such psychological conditions-constructs as powerlessness, deprivation, lack of moral imperatives, and forlornness dominate.

Ontologic aspect of creativeness of the author is seen in the light of a concept of aesthetic ontology. Aesthetic of a word of V. Pidmohylny is of high culture of word-picture of nature and expression of its manifold manifestations.

Psychological realism combined with philosophical conceptualization of inconvertible inherent worth of each individuum is that ideological and style dominant which generated naturally from classic Ukrainian prose. V. Pidmohylny was the brightest its voicer in the context of new social environment.

The model (in its ontologic and aesthetic understanding) looks like virtual reality formed by creator; it comes to life and fills with new significances; however, in the context of sociocultural sphere it should objectivity criteria.

Key words: *value model, personality modeling, dominance, sociopsychological discourse, polyvariance.*

РОЗДІЛ 3. ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: КОМПАРАТИВНИЙ ВИМІР

УДК 821. 161. 2 + Валер'ян Поліщук

О. А. Галич (м. Старобільськ)

ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК І КАТЕРИНОСЛАВ

У статті розглянуто життєві й творчі зв'язки відомого українського поета 20-х – поч. 30-х років Валер'яна Поліщука з Катеринославом. Ідеться про роки його навчання в Першій катеринославській класичній гімназії під час Першої світової війни, початок літературної, видавничої та громадської діяльності, участь у боротьбі з денікінцями. Фактичний матеріал статті ґрунтується на спогадах В. Поліщука «Дороги моїх днів» (1924).

Ключові слова: *Катеринослав, Перша класична гімназія, початок творчості, мемуари, автобіографія.*

В статье рассматриваются жизненные и творческие связи известного украинского поэта 20-х – нач. 30-х годов Валерьяна Полищука с Екатеринославом. Речь идет о годах его учебы в Первой екатеринославской классической гимназии во время Первой мировой войны, начало литературной, издательской и общественной деятельности, участие в борьбе с деникинцами. Фактический материал статьи основывается на воспоминаниях В. Полищука «Дороги моих дней» (1924).

***Ключевые слова:** Катеринослав, Первая классическая гимназия, начало творчества, мемуары, автобиография.*

Валер'ян Поліщук – безперечно, одна з найяскравіших і найсуперечливіших постатей в українській літературі 20-х – поч. 30-х років ХХ ст. За півтора десятиліття активної творчої діяльності з-під його пера вийшло понад 40 оригінальних книжок – вірші, поеми, публіцистика, літературна критика, роман у прозі та віршах «Григорій Сковорода», твори для дітей, афоризми.

Народився Валер'ян Львович Поліщук 1 жовтня 1897 року. Його батьківщиною є село Більче Боремельської волості Дубенського повіту Волинської губернії (зараз Рівненська область). Написана в Гурзуфі 25 – 27 жовтня 1924 року мемуарна повість «Дороги моїх днів (Автобіографічні матеріали)», а також кілька менших автобіографічних творів («Відомості біографічні» (1920); «Валеріян Поліщук: автобіографічна замітка» (1923); «Автобіографічні відомості про В. Поліщука» (1923)) проливають світло на його біографію, творчість, оточення, зокрема на катеринославський період життя, що досі не знайшов свого висвітлення в науковій літературі.

Метою дослідження є з'ясування життєвих і творчих зв'язків відомого українського поета Валер'яна Поліщука з Катеринославом.

Його життєві університети розпочалися в будяках, на картопляних ланах, у галях і перелісках. Рано навчившись читати, Валер'ян у школі (с. Малево) виявив великий інтерес до книжок, мріяв стати письменником. Він продовжив освіту у двокласній школі в Мирогощі, поблизу Дубна, де захопився природознавством і математикою «добре виходили всякі “сочинения”» [2, 333]. Хлопець вирішив пов'язати майбутнє з архітектурою, яка поєднувала мистецтво й математику, та стати архітектором йому не довелося. Він опинився перед вибором – Білокриницька сільськогосподарська чи Кременецька духовна школа. Щасливий випадок познайомив його батька з інспектором Луцької гімназії Ромасюковим, за походженням з простих чернігівських козаків, який вирішив допомогти талановитому мужицькому сину. Щоб заплатити репетиторам з німецької та французької мови, алгебри та історії, батько, не вагаючись, продав півтори десятини землі й корову.

На другий рік Валер'ян Поліщук уже отримав земську стипендію, став підробляти репетиторством і міг утримувати ще й молодшого брата Нікандра, теж учня гімназії. Коли вибухнула Перша світова війна й фронт наблизився до Луцька, гімназію евакуювали до Білгорода, а брати Поліщуки опинилися в Катеринославі. Трапилося це в серпні 1914 року. Батьки їхати з дітьми в евакуацію навідріз відмовилися. У Катеринославі в братів був дядько, який «бідкався конторником» [2, 335]. На перших порах Поліщуки жили в нього, «а не гнили як решта, в бараках у тифозному бреду, серед бруду і нечисти» [2, 335]. Не дивлячись на те, що так званий Тетянінський комітет давав деяку допомогу біженцям, її фатально не вистачало, тому В. Поліщуку довелося взятися за репетиторство, «писання “сочинений” для багатших панків-однокласників, аби

заробити та одягтись» [2, 335]. Про перший рік перебування в Катеринославі пізніше В. Поліщук образно скаже так: «... Думка працює, література, класики, фізика й математика, товариші, кохання – все це переплелось в один яскравий килим» [2, 335]. Коханням гімназиста стала учениця Першої Катеринославської класичної гімназії Катя Косяченко. Про любов В. Поліщука до неї йдеться в написаній дещо пізніше автобіографічній повісті «Чужії» (інша назва «Двоє рівних»). Цей твір досі не друкувався, його рукопис зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. У тексті на обкладинці виражено авторську волю: «Це я думав друкувати як повість, а тепер ніколи! Видавати це за чужі переживання, коли то частка моєї душі? Та це ж моя автобіографія». Трохи нижче рукою поета дописано: «Це моя найдужча любов, яку я коли-небудь мав, а саме до Каті Косенко. 1921. 26. XI. Київ» [1]. Саме цій дівчині, з якою Валер'ян познайомився під час навчання в катеринославській гімназії, він у 1919 році присвятив вірш під назвою «Лист до Каті Косяченко».

У Катеринославі розпочалася літературна діяльність В. Поліщука. Сам він про цю подію писав так: «Уже в грудні місяці 1914 р. я з товаришами, без відома гімназійного начальства 1-ї класичної гімназії, де я вчився, випускаю російсько-український збірник “Первая ласточка”, де навіть взяв епіграф до деякої міри автобіографічний: “Ласточка примчалась из-за синя моря, села и запела: как февраль ни злися, как ты, март, не хмурься, будь хоть снег, хоть дождик – все весною пахнет”. Тут я вмістив свого першого вірша, взагалі де-небудь друкованого – “Круті і низькі береги”» [2, 335 – 336]. Гроші на друкування альманаху зібрали самі автори, їм допомогли також робітники з друкарні, одним із яких був С. А. Цорн, відомий у Катеринославі меншовик. Примірник «Первой ласточки» В. Поліщук надіслав до Білгорода своєму вчителю з Луцької гімназії М. Черкавському, що пізніше стане депутатом польського сейму. Учитель відповів своєму учневі, тепло привітавши його з першим друкованим твором. У «Відомостях біографічних» В. Поліщук зазначив, що ще в 1913 році саме «під впливом учителя Мих. Черкавського став свідомим українцем» [2, 322]. У «Дорогах моїх днів» він додав: «...Черкавський був той перший, що відкрив мені існування українського друкованого слова <...> Він дав мені спочатку “Киевскую Старину” зі статтею про Куліша, потім непомітно якось у мене опинилася “Рада” і, нарешті, я був уражений в саме серце “Огнецветом” Чупринки. Все це робилося секретно, бо час був непевний, і можна було й учителеві, й учневі вилетіти з гімназії за одні лишень українські симпатії» [2, 336]. Саме тоді, у 1913 році, В. Поліщук став писати українською мовою. Лист від М. Черкавського був суттєвою моральною підтримкою для письменника-початківця, який намагався нікому не показувати написане. І навіть свій перший друкований вірш він підписав псевдонімом Gutta, що в перекладі з латинської мови означає *крапля*.

Невдовзі В. Поліщук бере участь у виданні в Катеринославі другого збірника «Блуждающие Огни». Коло його читацьких інтересів надзвичайно широке: від Брема до Достоевського. Певний час В. Поліщук жив у родині Юкельсонів, де його годували задарма, адже він був компаньйоном їхнього сина

Юрка, що вчився разом з ним у гімназії. Щоправда, В. Поліщука ледве не виставили з цієї родини, бо він на Юркові провів експеримент, перевіряючи дію електричного струму на організм людини, у результаті чого звихнув йому шию.

Маючи неспокійну вдачу, у гімназії В. Поліщук постійно конфліктував зі своїм класним наставником попом Русановим, а коли зірвав «тупу лекцію з історії» [2, 337], то його не допустили до іспитів і вигнали з навчального закладу. Літо 1916 року В. Поліщук працював на Брянському заводі в Катеринославі на посаді конторника. У спогадах письменника ця сторінка біографії репрезентована так: «Для війни завод гримів, фронт забрав людей – легко було влаштуватись. Під час перерв і після служби я годинами бродив по заводу, обдивлявся плавку чавуну, виробку дроту і набоїв (для війни!) коло генераторів, у мартенівському і бесемерівському цехах, був на прокатці рельс, в токарнях, на електростанції – словом, всюди, де було можна й не можна. Спостерігав і життя робітництва» [2, 337].

Восени 1916 року В. Поліщук після гострої суперечки з директором був поновлений у восьмому класі гімназії «з балом 3 “по поведенню”» [2, 337]. Одним із аргументів його повернення до гімназії став той факт, що він не міг залишити брата Нікандра, який продовжував навчатися в гімназії, а Валер’яну пропонували їхати до Білгорода, де працювала евакуйована луцька гімназія. В останньому класі гімназії поет-початківець зближується з українськими соціал-демократами, відвідує заняття нелегального гуртка, яким керував Ісаак Мазепа (згодом відомий діяч Центральної Ради, прем’єр-міністр уряду УНР), обирається першим головою Юнацької Спілки Катеринославщини. Його товаришами були В. Білий, Д. Сухенко, О. Тхоржевський. У таких обставинах В. Поліщук улітку 1917 року закінчує гімназію. У спогадах він зазначає: «Тягнула мене наука далі – архітектура ще мені співала мистецько-математичною гармонією, і от я без копійки, прилаштувавши так-сяк у Катеринославі брата, їду в Пітер. Перед тим я побував літом у батьків на Волині, яких увільнили од австро-німецької окупації» [2, 337 – 338]. Враження від побаченого там було жахливим: «Усе було зруйноване, поля заросли буркунами, замість сіл – груз і лобода, снарядні ями, дріт колючий і тиша, сонячна жахлива тиша. Скільки там пережили мої батьки, як і всі, хто лишився, – передати немає сил» [2, 338]. Далі життєві шляхи В. Поліщука пролягли до Петрограда, де він вступив до інституту цивільних інженерів, збираючись стати архітектором, однак, не маючи на що жити, змушений був працювати вантажником в артілі на Канонерському острові, згодом – контролером на складах на острові Сельдяний Буян. Товаришем у його поневіряннях в Петрограді був студент Мельников, також із Катеринослава.

Зовсім молодим юнаком В. Поліщук став свідком й учасником багатьох революційних подій 1917 – 1920 років. Бунтарський дух, неспокійна вдача, молодечий запал кидали його з одного табору до іншого. У січні 1918 року В. Поліщук опинився на батьківській землі: «Коли Центральна Рада ув’язалася в війну з більшовиками, – згадував він згодом, – мої національні струни голосно забриніли. Я поїхав на Вкраїну, щоб там на місці брати участь у революції» [2, 339]. Земляки обрали його головою Боремельського волосного земельного

комітету, він проводив розподіл землі між селянами. Коли до влади прийшов гетьман Скоропадський, довелося тікати до Києва: там, «в халупці з призьбою, що влізла в землю», він читав літопис Нестора і під його впливом народилася поема «Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила», у якій автор «переніс на древлян свої українські симпатії, а на киян свою ненависть до німецького юнкерського чобота» [2, 340].

Наприкінці 1918 року В. Поліщук повернувся до Катеринослава. Там він працював секретарем редакції газети «Республіканець», у якій друкував політичні статті та вірші. Його обрали кандидатом до Трудового Конгресу. Потім, коли влада в місті перейшла до більшовиків, редакція переїхала до Єлизавета. В. Поліщук трохи попрацював ще в газеті, а далі повернувся до Катеринослава, де співпрацював з більшовиками весну й літо 1919 року в катеринославському «Споживачі»: «Був консультантом кооперації, їздив на периферію, писав у газеті “Известия” – особливо пам’ятаю, влетіло мені від українських есерів і українських есдеків за статтю “Драгоманов, як провозвісник влади рад”» [2, 341 – 342]. У цей час В. Поліщук разом з Карацюбою випустив збірник «Жарина», що був органом Катеринославської Юнацької спілки, яку він очолював. У збірнику було надруковано його три вірші та новела «Листи». Окремим виданням вийшла поема «Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила».

Коли владу в Катеринославі захопили денікінці, В. Поліщук, працюючи в кооперації, допомагав Петру Єфремову випускати збірник «Січ» (вийшли перша та друга книги, у першій було опубліковано вірші «Дощ» та «Краса», дві новели, у другій – поема), під виглядом консультанта налагоджував зв’язки з повстанцями. Час від часу йому доводилося їздити до Києва з метою погодження дій з центральним антиденікінським повстанським комітетом. Звідти привозив до Катеринослава прокламації. У спогадах В. Поліщук згадував, що він фактично очолив повстанський загін «Катеринославщини і частини Херсонщини» [2, 342].

Денікінська контррозвідка викрила повстанську діяльність В. Поліщука, цьому сприяла провокація якогось Пупенка. Молодому письменнику реально загрожувала смерть: «Спакували нас, усіх арештованих українців, в одну кімнату готелю “Франція”, де була контррозвідка. Люду стільки, що дихнути нічим, стояти ніде» [2, 342]. Однак В. Поліщуку пощастило, він зазирнув за шафу, звідки йшло свіже повітря, і побачив, що там є маленьке віконце, яке виходить у двір. Через те віконце він покинув приміщення контррозвідки й через двори вийшов у місто: «Пішов не додому, а до знайомих, збрив бороду, яку тоді носив, а на другий день, узявши дещо, разом із братом їду не на вокзал, а на Брянський завод, звідти полями до Діївки, а там на перший потяг аж до Бірзули» [2, 343]. Після цього доля завела Валер’яна до Румунії, де він, ув’язнений, написав мемуари про денікінщину, значна частина подій у них відбувається в Катеринославі. Згодом «від місії УНР приїхав на авто аташе Трепкин, забрав мене з каталажки... Мені зробили ванну, дали грошей на білизну й пальто і, як хорунжого, відправили до Варшави» [2, 344]. По дорозі В. Поліщук вирішив навідати батьків і був

заарештований польською владою, згодом був інтернований до концтраційного петлюрівського табору в Рівному. Визволившись з табору, В. Поліщук деякий час навчався в Кам'янець-Подільському місцевому університеті, а в серпні 1920 року він працює в київській газеті «Більшовик», яку редагував майбутній керівник «Плугу» Сергій Пилипенко. Саме в цей час у В. Поліщука визріла ідея залишити політичну діяльність і «віддатися цілком своєму потягові до письменства» [2, 345].

У 1921 році В. Поліщук ще раз побував в Катеринославі. Цього разу його туди привела трагічна подія. Він дізнався про смерть молодшого брата: «Дядько помер був раніш і брат лишився один серед чужих людей. Його поклали в лікарню. Лежав він довго, нікому було ходити коло нього, на тілі відкрилися рани, пролежні. На біду – місто захопив Махно. У лікарні їжу видавати перестали, на вулицях бійка й грабунки, опалювати не було чим, адже анархізм не визнавав державного постачання, навіть води та електрики не було. Службовці з лікарні розбіглись, і брат мій помер од холоду, голоду, туберкульозу і ран, без догляду, в порожній лікарні десь на окраїні міста» [2, 347]. Могили брата відшукати не вдалося.

Тодішній завідувач губернського відділу освіти І. Немоловський запросив В. Поліщука попрацювати в Катеринославі. Зібраний поетом матеріал до другого випуску «Гроно», оповідання В. Підмогильного, критична праця П. Єфремова лягли в основу «Виру революції», який побачив світ влітку 1921 року. Альманахом займалися двоє – В. Поліщук і П. Єфремов. «... він правив коректу, я випускав, сам перевозив тачкою синій цукровий папір, на якому було надруковано “Вир”» [2, 347], – пізніше напише В. Поліщук. Допомагав обом В. Підмогильний, який «передруковував нам на машинці нечитабельні тексти, бо збірник набирали учні друк школи і не могли інакше розібратися» [2, 347 – 348]. У «Вирі революції» було опубліковано твори В. Поліщука «Бунтар», «Великий хам», поеми «Робітниче свято», «Мій дух», «На простори». Під псевдонімом «Філософ з головою хлопчика» було оприлюднено його «Казку». Там же з'явилися «Бризки мислі» та літературознавча стаття «Динамізм в українській поезії». Одночасно накладом у двісті примірників В. Поліщук випустив свою поетичну збірку «Вибухи сили», до якої увійшли його вірші та поема «Онан».

Цікаво й оригінально поет подає власний автопортрет тих часів: «Ходив я в штанях із мішка, подертих по саме неможливе, відпустив бороду, яка тягнулася на шиї з розхрістаної брудної сорочки. Босий і без шапки, я, мабуть, мав вигляд дуже мальовничий, бо, коли мене зрідка зустрічали мої товариші по катеринославській 1-й гімназії, вони мене або не впізнавали, або з подивом запитували, чим я займаюсь, і я, свідомий своєї гідності, відповідав: “Я – український письменник”. Мабуть, більше дискредитувати в їх очах укр[аїнську] літературу більше вже ніхто не міг» [2, 348].

Потім В. Поліщук захворів, можливо, на холеру. Йому дуже хотілося пити. Воду йому подавав В. Підмогильний. Міцний молодий організм упорався з хворобою, і вона скоро відступила. Ця подія стала кінцем катеринославського

періоду життя В. Поліщука. З Катеринослава він перебрався до Харкова, де продовжив свою літературну діяльність.

Обсяг власної творчості Валер'яна Поліщука вражає: поетичні збірки «Сонячна міць» (1920), «Вибухи сили» (1921), «Книга повстань» (1922), «Радіо в житах» (1923), «Дівчина» (1924), «Жмуток червоного» (1924), «15 поем» (1925), «Козуб ягід», «Геніальні кристали» та «Остання війна» (1927), «Електричні заграви» (1929), «Зеніт людини» (1930), роман «Гуляйпільський батько» (1925). І це далеко не все.

Поет любив гучну славу, прагнув, щоб після нього залишився помітний слід на землі: марно одна з його поетичних збірок має промовисту назву – «Громохкий слід» (1925). Однак утілити свої наміри та задуми сповна поетові не пощастило: у грудні 1934 року його було незаконно заарештовано, а в 1937 році – розстріляно. Чимало з рукописної спадщини В. Поліщука досі десь блукає, можливо, по архівах колишніх спецслужб, а тому жевріє надія, що будуть віднайдені втрачені рукописи й творче обличчя поета заіскриться новими барвами й відтінками, продовжиться його «громохкий слід» на землі й увиразниться катеринославський період його біографії.

Список використаних джерел

1. Поліщук В. Чужії / Валер'ян Поліщук // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 136. – [Од. зб. I00].

2. Самі про себе : Автобіографії українських митців 1920-х років / Упорядник Раїса Мовчан. – К. : ТОВ «Видавництво Кліо», 2015. – 640 с.

Annotation

Halych O. A. Valerian Polishchuk and Katerynoslav

The article deals with the life and creative relationships famous Ukrainian poet of 20s – early – 30's. Valerian Polishchuk with Ekaterinoslav. It is about the years of his learning in First Ekaterinoslavskaya classical school during World War I. Then literary activity of the poet began, in December 1914, he and his fellows from high school addited "The first Swallow" with his first poem "Steep banks and low"; takes part in the second edition of the collection "Travelling starts". The last class of high school aspiring poet approaches the Ukrainian Social Democrats, attends classes illegal group, led by Isaac Mazepa (later known activist of the Central Rada) was elected chairman of the Youth Union of Katerinoslavshchina.

Valerian Polishchuk autobiographical essay "Roads of my days" (1924) – a phenomenon of those years. It clearly conveys the confusion of the poet's soul searching only correct way for a young man who seems to have not become the end of his short life. He was a candidate for Labour Congress after the overthrow of the Hetman Skoropadsky, then with the bolsheviks in Katerynoslav "Consumers". When the city was in the hands of Denikin, took part in the uprising, came to the counter, where

he fled. The fate of Valerian brought him to Romania, where he was imprisoned, wrote a memoir about denikinschyna, the main events which occurred in.

Key words: Yekaterynoslav, first classical gymnasium, beginning of works, memoirs, autobiography.

УДК 821.161.2 – 3.09

О. В. Гонюк, Ю. О. Резніченко (м. Дніпро)

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ДО ЖИТТЯ В МИРНИХ УМОВАХ В ОПОВІДАННІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ВІЙСЬКОВИЙ ЛІТУН» ТА ПОВІСТІ А. ГОЛОВКА «МОЖУ»

У статті розглянуто проблему адаптації демобілізованих військовослужбовців до життя в мирних умовах в оповіданні В. Підмогильного «Військовий літун» та повісті А. Головка «Можу». Досліджено специфіку конфлікту між самотнім індивідуумом та соціумом, не готовим його прийняти, особливості зображення ситуації екзистенційного відчуження, висвітлено трансформацію образу «зайвої людини» в умовах повоєнної дійсності.

Ключові слова: самотність, психологізм, війна, адаптація, «зайва людина», суїцид, опозиція, соціум

В статье рассмотрено проблему адаптации демобилизованных военнослужащих к жизни в мирных условиях в рассказе В. Подмогильного «Военный летчик» и повести А. Головка «Можу». Исследовано специфику конфликта между одиноким индивидуумом и социумом, не готовым его принять, особенности изображения состояния экзистенциального отчуждения, освещено трансформацию образа «лишнего человека» в условиях послевоенной действительности.

Ключевые слова: одиночество, психологизм, война, адаптация, «лишний человек», суицид, оппозиция, социум

Реалії нашого сьогодення зробили актуальними питання соціальної та психологічної адаптації демобілізованих військовослужбовців до життя в мирних умовах. У той час, як кваліфіковані лікарі-психологи підходять до вирішення цього питання з професійної точки зору, проблема пошуку нових життєвих орієнтирів у повоєнний час турбує й митців слова, які по-особливому чутливо реагують на душевні переживання людини. Історія розвитку нашої літератури дає низку прикладів художнього осмислення письменниками цього питання. Багатою на образи «зайвих людей» – учорашніх самовідданих учасників Першої світової

війни, революції й громадянської війни 1917–1922 років, які після повернення до життя в мирних умовах відчують власну приреченість і несумісність з добою, неможливість змінити руїниціську діяльність на творчу, – постає проза письменників 20 – 30-х років ХХ ст.: Б. Антоненка-Давидовича, Д. Бузька, В. Вражливого, А. Головка, В. Домонтовича, О. Демчука, О. Кундзіча, І. Микитенка, М. Могилянського, В. Підмогильного, О. Слісаренка, Д. Тася. Літературознавець В. Агеєва, звертаючи увагу на те, що ця тема, своєрідність її художнього висвітлення у творах вищезгаданих авторів залишається мало дослідженою, зауважує: «Донедавна ми звичайно уявляли перші пореволюційні роки періодом повсякчасної героїки й ентузіазму і мало замислювалися над тим, наскільки збіднене наше бачення неповторного розмаїття суспільно-психологічних типів, характерів, способів поведінки, світоглядних орієнтацій тієї складної доби. Тим більш, коли йдеться про інтелігенцію в революції» [1, 3]. У цьому контексті тема нашої статті є актуальною, однією з тих, у якій осмислюється проблема, що на сьогодні ще не привертала увагу дослідників. У її розкритті ми обрали за об'єкт оповідання В. Підмогильного «Військовий літун» та повість А. Головка «Можу». Окремі аспекти тексту цих творів були предметом зацікавлень К. Дуба, С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, М. Тарнавського; Ю. Коваліва, М. Нестелєєва, М. Пасічника, К. Фролової, як і В. Агеєвої («Українська імпресіоністична проза: Михайло Коцюбинський, Григорій Косинка, Андрій Головка») та ін. Не ставлячи перед собою занадто широке в межах однієї статті завдання порівняльного аналізу творів названих письменників, зупинимось на особливостях художньої рецепції образу «зайвої людини» та опозиції «до» і «після» війни у творах Валер'яна Підмогильного та Андрія Головка.

Героями оповідання В. Підмогильного «Військовий літун» та повісті А. Головка «Можу» є військовослужбовці, мирне життя яких після їх повернення додому позначене відчайдушним пошуком нових орієнтирів, бажанням зрозуміти нову дійсність та відшукати своє місце в ній, що завершується трагічно. В оповіданні В. Підмогильного «Військовий літун» (1924) психологічно розкрито душевну драму людини, розчарованої невідповідністю очікуваного і реальності. Суспільні потрясіння в країні породили, що художньо відтворено в оповіданні В. Підмогильним, нову особистість – людину з розколотою, роздвоєною психікою [7, 8]. Р. Мовчан у зв'язку з цим справедливо наголошує, що на відміну від «пролетарських митців», В. Підмогильний «глибше розуміє складність і суперечність самої революції» [5, 239]. Повернувшись у рідне місто після п'яти років «безупинної мандрівки з фронту на фронт, голоду, безсонних ночей коло вогнища» [7, 157], герой оповідання В. Підмогильного Сергій Данченко бачить навколо зовсім інші реалії, відмінні від тих, які малювала його уява: місто тепер «гниє й розпадається» [7, 158], «байдуже розгорталось перед ним вулиці, порослі травою, червоні прапори й чисте небо. Замість буяння він спіткав тільки труп» [7, 158]. Батька розстріляли, дядька утоплено в річці, мати виїхала за кордон, комуністи зреквізували 3 кімнати в тітчинім домі, а сама тітка вже не була схожа на ту жінку, якою була раніше. Вона зазнала нелюдських катувань і тепер прагне помститися владі й просить Сергія про допомогу: «Нам помсти треба, а не землі!

<...> Ти будеш ватажок, ти будеш перемагати, а я мститись» [7, 169]. Проте Данченко не відчуває тієї ненависті, про яку говорить тітка, – усе те «було йому чуже» [7, 169], адже на фронті він був в іншому суспільному континуумі, у якому сформувалися інші світоглядно-ціннісні його орієнтири.

Непрості стосунки головного героя твору В. Підмогильного з оточенням зумовлені і його зовнішньою непривабливістю, яка виразно контрастує з красою його душі: він горбатий від роду, низького зросту, має надто довгі руки, висохлі губи, плескуватий ніс, вузькі хінські очі та ріденьку рослинність. Родичі цуралися Сергія, а однолітки глузували й не приймали його до свого товариства, так і виріс «з думкою, що на цьому світі для нього немає нічого» [7, 161]. Відчуваючи власну ізольованість, герой замикається в собі: ще до початку воєнних дій він захопився вченням про буддизм, мріє про Індію, але під час війни живе мріями про повернення до рідного міста, а повернувшись, починає марити Галочкою, своєю двоюрідною сестрою. В умовах тогочасної дійсності справдитися мріям не вдається. Через війну Сергій вирішує стати літуном, так і не відвідавши Індії. Місто, у якому живуть спогади його юності, перетворилося на руїну, а Галочка виявляється не тією жінкою, про яку він мріяв. Тож втечею від жорстокого й такого чужого йому світу є лише польоти в небо: «Там моя оселя, – гадав він, – а тут я – вигнанець» [7, 163].

В основі авторського осмислення стану відчуженості від суспільства, у якому перебуває герой оповідання «Військовий літун», – модерністичні парадигми ідеї екзистенціалізму. Усвідомлення героєм свого існування в соціумі виражено крізь призму дихотомії «свій / чужий»: Сергій Данченко, як і герої творів письменників-екзистенціалістів, шукає себе, власну сутність, однак зустрічається лише з жахом непорозуміння, відчаєм, гостро переживає трагедію власного буття. Образ Сергія Данченка є уособленням так званої «внутрішньої» самотності [10, 19], що виникає як результат суперечності людини з собою й здебільшого є наслідком «зовнішньої», пов'язаної із соціумом. Герой оповідання приходить до висновку, що він – зайвий у тому часі, у якому опинився. Чужими за своїми душевними порухами для нього виявляються рідні люди, бойові товариші, навіть ті, повз яких проходить алеєю: «він раз у раз поминав пари на лавах, <...> придивлявся до них часом з нахабною злістю, часом з таємною покорою перед долею. Марно – він чув чужий шепіт, бачив чужі обійми, одвертався від чужих поцілунків» [7, 182]. Мотив чужинності – один із провідних у творах екзистенціалістів. У схожій ситуації екзистенційного відчуження зображено й головного героя повісті А. Головка «Можу» (1922): демобілізований червоноармієць Гордій, який повертається в рідне село безнадійно хворим на туберкульоз, не може психологічно змиритися з цим. У свідомості вчорашнього бійця постійно постають картини бойових дій: «Поруч нього скалкою гранати розбило череп комусь. Гордій ще дужче стиснув зуби. Бо то була рана і біль його...» [2, 37].

Якщо стан Сергія Данченка В. Підмогильний умотивовує через психологічне вираження відчуттів героєм відстороненості від суспільства через його непривабливий зовнішній вигляд і неможливість відшукати свою нішу

в соціумі, то стан Гордія в А. Головка зумовлений його приреченістю на швидку смерть. У повісті відсутні вказівки на вороже, зверхнє ставлення до героя з боку односельчан, однак навіть і за таких, здавалося б, сприятливих для адаптації до мирного життя обставин, Гордію не вдається пристосуватися до нових умов. Характеризуючи свого героя, автор акцентує увагу на таких рисах, як мовчазність, відлюдькуватість, зосередженість на своїх роздумах. Його дії, зауважені в характеристиці Гордія, підтверджують ці якості. Удень зазвичай він працював у полі, увечері повертався додому й лягав спати, зрідка бував на гуляннях, проте почувався там некомфортно: «Та що б він міг і сказати, коли в мозкові так попереплутувались думки? А в серці – така пустеля» [2, 43]; «Підвівся, млявий. Дійшов до лісу. Між деревами довго никав, наче неспокій свій та журбу намагався загубити в гушавині» [2, 44]. Такі психологічні деталі поглиблюють розвиток мотиву самотності, відчуження людини від соціуму.

В. Підмогильний, інтерпретуючи ситуації, у яких опиняється його герой, основну увагу приділяє реалізації його внутрішнього стану. Сергій Данченко більше сконцентрований на власних роздумах, на переживанні невідповідності між очікуваним і реальністю. Зображуючи свого героя, А. Головка наголошує на важливості для нього життєвих проблем інших, на його співпереживанні. Внутрішній стан Сергія Данченка вдало передається письменником через побудований за принципом контрасту опис деталей простору помешкання: «В кімнаті його було порожньо й непривітно. Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на йому купою лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети. <...> Сергій не звертав досі уваги на убозтво свого мешкання, а тепер воно вразило його. Він почав згадувати м'які фотелі, широкі канапи, волохаті килими, що затишують ходу, малюнки в масивних рамцях, тропічні рослини, квітки, пахощі, свічада, безкраї паркети й важкі завіси. Нудьга обгортала його серце» [7, 171–172]. У цьому контексті розкривається зміст назви твору – війна заволоділа життям літуна, стала його сутністю. Не випадково в інтер'єрі чужої для героя тітчиної кімнати з особистих речей героя залишились предмети лише його воєнного побуту. Неспроможність Сергія Данченка розлучитися з непотрібними речами є ознакою його зосередженості на минулому й відсутності в нього перспективи пристосуватися до життя в нових соціальних обставинах.

Гордій, герой повісті А. Головка, рефлексує стосовно пережитого ним на війні. У його пам'яті постають картини бойових дій, які ще вчора були перед очима. Спогади героя, наскрізні в сюжеті твору, засвідчують те, що вплив війни на нього значно сильніший, порівняно з відчуттями героя В. Підмогильного («Чітко татакали кулемети. Тріскотіли гвинтовки. На снігу – червоні плями» [2, 37], «Так радісно було. <...> Ще так недавно ген в лісі ревли гармати. В альтанці, що виноградом сповита на кручі, – сидів за кулеметом» [2, 41]). А. Головка, зображуючи місце проживання свого героя, теж фіксує реалії буденності – сірі нужденні будні, злиденне життя тих, хто потерпає від голоду, хвороби дітей у притулку. У них – умотивування переживань героєм власної хвороби, його соціальної апатії та відчуженості. Їх вимір поглиблюється за

допомогою відзначення нужденного життя батьків Гордія, темного й безпросвітнього існування односельчан, долі залишених напризволяще дітей, історії жінки, яка прийшла просити хліба своїм дітям. Сповнений співчуттям до неї, він приймає рішення вирушити разом у дорогу в пошуках засобів виживання.

Як і В. Підмогильний, А. Головка світле в житті Гордія пов'язує з дівчиною – Христею. Але в її образі уособлено почуття доброти, вона працює вихователькою в дитячому притулку. Зіставлення розвитку любовних ліній названих творів засвідчує, що почуття головного героя твору А. Головка взаємне, на відміну від Сергієвого, його слова знаходять відгук у душі дівчини. З Христею герой ділиться своїми емоціями та переживаннями, вчить її радіти життю: «Життя – здоровим! Цей крик життя синяки понабивав на моєму мозкові. І може тому хожу я неначе чужий, немов квитка загубив на право жити» [2, 46], «Ах, яке гарне просте життя! – казав, – а люди, як криловський ларчик, крутять його у себе перед носом» [3, 15]. Натомість Галочка ж залишається байдужою до слів Данченка, вона гордує ним і не прагне до порозуміння. Та й порозуміння між Гордієм і Христею в інтерпретації А. Головка згасає, Гордій не пізнає в ній ту «хорошу й радісну» [3, 20]. Таку зміну вмотивовано соціальними обставинами – скалічені війною морально, герої, які бачили в обличчя смерть, відчай та страх, прагнуть до ширих і відвертих почуттів, але виявляються неспроможними вповні відкритися й обдарувати жінку справжнім коханням, не можуть побороти в собі комплекс непотрібності.

Доля героїв обох творів завершується трагічно: кожен із них вчиняє самогубство. Усвідомлюючи безвихідність становища й власну безпорадність, Сергій Данченко підіймається в небо, знаючи, що для посадки палива не вистачить, і розбивається разом із літаком. Підкреслюючи абсурдність вчиненого героєм, В. Підмогильний зображує реакцію суспільства на самогубство літуна. Промова, виголошена воєнкомом над труною Сергія Данченка, починається словами: «Окрема смерть для нас тільки подробиця. Бо ми знаємо, що всяке досягнення вимагає жертв, і кожна смерть для нас тільки пам'ятник праці й нова надія» [7, 191]. Слушною видається думка М. Тарнавського, який зазначав, що в основі оповідання «Військовий літун» – «типово ніщєанський контраст між приземленістю, з одного боку, та красою й свободою – з іншого» [9, 90]. А в той же час, чи не мав на увазі автор і світ, який нічого не зробив, щоб такі, як герої В. Підмогильного й А. Головка, знайшли своє місце у житті? Частково на це звернув увагу Ю. Ковалів, оцінюючи повість А. Головка.

У повісті «Можу» в епіцентрі фінальної сцени – постріл героя собі в скроню. На думку М. Нестелеєва, відчуття Гордієм своєї зайвості в суспільстві було спричинене «амбівалентністю розуміння абстрактного бажання-хотіння, яке може бути й вольовим і навіть національно-визвольним прагненням (так виправдовує відсутність у собі сил для побудови нового суспільства Гордій – «..немає в нас “хочу”! А коли й є, то таке ж кволе, як і ми» [3, 15]). Для нього суїцид – це чи не єдиний спосіб довести силу своєї волі, розв'язати суперечку “хочу” і “можу”» [6, 4]. Цікавим є той факт, що експериментальна повість «Можу» А. Головка була полемічною, її зміст спрямований на заперечення

поглядів В. Підмогильного, прихильника концепції психоаналізу, переконаного в залежності розуму від почуттів [4, 377]. Протестуючи проти «диктатури чуття», Гордій своєю смертю стверджував, що людина може все, якщо захоче цього. Ю. Ковалів, підсумовуючи думки літературознавців, вважає експеримент А. Головка небезпечним, позбавленим сенсу й не спроможним зняти суперечності між рацією й емоцією: «То був безглуздий замах на природне призначення людини, супроводжуваний апологетизацією смерті, перед якою тьмяніє сучасність, навіть мрія про світле, але недосяжне майбутнє» [4, 377].

Трагізм зображених у творах названих письменників ситуацій полягає в тому, що власне життя героїв обривають передчасно, в авторській презентації прочитується апокаліптична пересторога приреченості, «втраченості покоління» тих, хто був учасником бойових дій, відсутності перспективи нормального життя після повернення з війни. Згадаймо епіграф до роману Е. Ремарка «На Західному фронті без змін»: «Це тільки спроба розповісти про покоління людей, що їх занапастила війна, навіть як хто з них і не попав під снаряди» [8, 34]. У цих рядках йдеться про загубленість долі всіх тих, хто пережив війну, про травмування як тіла, так і душі людини.

Таким чином, оповідання В. Підмогильного «Військовий літун» та повість А. Головка «Можу» зближують насамперед вибір героїв, зображення ситуацій екзистенційного відчуження, письменницька увага до душевного стану людини на переломному етапі її життя. Художнє осмислення складних процесів суспільної адаптації військових до мирного життя концентрується навколо переживань героями своєї внутрішньої самотності. Відсутність спільної мови із соціумом, утрата орієнтирів, зневіра в собі та в можливості приходу світлого майбутнього призводять до усвідомлення персонажами своєї зайвості, єдиним можливим засобом позбавлення цього відчуття стає самогубство. У творах обох письменників простежується трансформація свідомості людини, що пережила вогонь війни, в умовах повоєнної дійсності. Таким є військовий літун Сергій Данченко, герой В. Підмогильного, який після повернення додому стикається із суперечливою й чужою йому пореволюційною дійсністю. Свою зайвість у суспільстві відчуває й демобілізований військовослужбовець Гордій, безнадійно хворий на туберкульоз, герой А. Головка. Однак, якщо в оповіданні В. Підмогильного проблема суїциду знаходить специфічне образне вираження через репрезентацію внутрішнього світу героя в процесі відчайдушного його змагання за віднайдення себе в нових реаліях, то в повісті А. Головка майстерно відтворено складну психологічну ситуацію прийняття вольового рішення про гідну смерть. Типологічна близькість поетики інтерпретації схожої проблематики двома письменниками аж ніяк не заперечує художньої своєрідності осмислення кожним з авторів деформації свідомості героїв, спричиненої фатальними наслідками війни.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М. Хвильового / В. Агеєва // Слово і Час. – 1990. – № 10. – С. 3 – 10.

2. Головка А. Можу : [повість] / А. Головка // Червоний шлях. – 1923. – № 1. – С. 35 – 49.
3. Головка А. Можу : [повість (закінчення)] / А. Головка // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 7 – 23.
4. Ковалів Ю. Творча поразка А. Головка / Юрій Ковалів // Літературознавчі студії : [збірник наукових праць] / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. – Київ, 2001. – Вип. 36. – 2013. – С. 376 – 380.
5. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан; Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.
6. Нестелеєв М. А. Комуністична мораль і самогубство (на прикладі прози «Розстріляного Відродження») [Електронний ресурс] / М. А. Нестелеєв. – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/13.4.6.pdf>.
7. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Петрович Підмогильний / [Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
8. Ремарк Е. М. Твори : у 2 т. / Е. М. Ремарк. – К. : Дніпро, 1986. – Т. I : На Західному фронті без змін; Три товариші; [перекл. з нім.] / Передм. Д. Затонського. – 1986. – 573 с.
9. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ.] – К. : Вид-во «Пульсари», 2004. – 232 с.
10. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського буття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.04 / Н. В. Хамітов. – К., 1998. – 34 с.

Annotation

Goniuk O. V., Reznichenko Y. O. The artistic realization of the problem of adaptation of soldiers to peaceful civil life in the story “The War Pilot” by V. Pidmohylny and the short novel “I can” by A. Holovko

The article deals with the problem of demobilized soldiers' adaptation to life in peaceful conditions in V. Pidmohylny's story «A Military Pilot» and A. Golovko's story «I Can». The author of the article studies the particular nature of a lonely person and a society being not ready to accept him. The author highlights the transformation of an image of «a superfluous person» in conditions of a post-war reality.

Elected to compare works include a spectrum of problems that inevitably arise at this stage due to changes in the spiritual life of the nation. V. Pidmohylny's story «A Military Pilot» and A. Golovko's story «I Can» bring together above all choice heroes depicted a situation of existential alienation, writers' attention to the mental state of a person at a critical stage of life.

The writers' artistic interpretation of complex processes of social adaptation is centered on characters' feelings concerning their inner loneliness. It should be noted that if the suicide problem in Pidmohylny's story has its specific creative expression

through the observation of character's inner world in a desperate competition for finding himself in a new reality, Golovko's story skillfully demonstrates the complicated psychological situation of taking a volitional decision on a death with dignity.

So typological poetics proximity of these works does not deny the artistic originality in writers' understanding deformation of consciousness caused by fatal war consequences.

Key words: *loneliness, psychologism, war, adaptation, «a superfluous person», suicide, opposition, society.*

УДК 180.54+79

I. С. Кірковська (м. Дніпро)

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА СПАДЩИНА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-х РОКІВ ХХ СТ.

У статті розглянуто роль франкомовної перекладацької спадщини Валер'яна Підмогильного в контексті діалогу двох національних культур – французької та української в діахронічній перспективі, а також сучасний стан його розвитку. З'ясовано, що перекладацька діяльність письменників «Розстріляного відродження», серед яких однією з найяскравіших постатей є й особистість Валер'яна Підмогильного, дала змогу не лише захистити рідну українську мову, але й розвинути, загартувати її красу та словесну міць. Перекладацька спадщина талановитого письменника зробила свій відчутний внесок у формування європейської культурної ідентичності українського середовища початку ХХ століття й вплинула на художній стиль українського письменства.

Ключові слова: *франкофонія, перекладацька спадщина, духовна свідомість, філософсько-психологічна проза, літературний переклад.*

В статье рассматривается роль франкоязычного переводческого наследия Валерьяна Подмогильного в контексте диалога двух национальных культур – французской и украинской в диахронической перспективе, а также современное состояние его развития. Отмечено, что переводческая деятельность писателей эпохи «Расстреленного возрождения», среди которых одним из ярких представителей является Валерьян Подмогильный, дала возможность не только защитить родной украинский язык, но и развить его красоту и словесность. Переводческая деятельность талантливого писателя оставила ощутимый след в формировании европейской культурной идентичности украинского общества начала ХХ века и повлияла на художественный стиль украинских писателей.

***Ключевые слова:** франкофония, переводческое наследие, духовное сознание, философско-психологическая проза, литературный перевод.*

Ось уже понад 100 років, як Україна є франкофоном, оскільки вся її еліта, інтелектуальна та адміністративна, вивчала та розмовляла французькою мовою. У кінці XIX – на початку XX ст. французьку мову широко використовували в особистому листуванні. У тогочасних текстах нерідко можна було знайти франкомовні вставки крилатих виразів, інтертексту, що підтверджує певний мовний меланж, спричинений білінгвізмом. Таку ситуацію не можна порівняти із сьогоденням – на жаль, французька мова посідає лише третю позицію серед мов, що вивчають в Україні, перші два місця посідають англійська та німецька.

Тема франкофонії в Україні приваблювала увагу українців та продовжує цікавити й сьогодні, ураховуючи той вплив, який вона справляє на культурне та соціальне життя держави.

Метою даної статті є виявлення ролі перекладацької спадщини Валер'яна Підмогильного в культурному та духовному житті українського суспільства на початку XX ст.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань:

- * дослідити витoki франкофонії в країні, яка довгий час була розірвана між двома імперіями;

- * виявити наскільки вагомим був вплив саме франкомовної літературної спадщини на український літературний доробок початку XX ст.;

- * розглянути роль Валер'яна Підмогильного у формуванні української духовної свідомості початку XX ст. у здійсненні такого впливу.

Дещо випереджуючи наступні міркування, можна стверджувати, що відповіді на поставлені питання не однозначні. Говорити про франкофонію в Україні – це згадувати бурхливу історію лінгвістичних та культурних зв'язків двох народів, де однією з найяскравіших постатей назавжди залишиться постать скромної, освіченої та надзвичайно інтелегентної людини – Валер'яна Петровича Підмогильного.

Переклади з французької мови українською були розповсюджені в Україні в XIX та початку XX ст. усупереч забороні тодішньої влади. Ідеться насамперед про указ, підписаний царем Олександром II в 1876 році в місті Емсі (Німеччина), за яким заборонялося перекладати та друкувати переклади з іноземних мов українською. Не зважаючи на такий указ, багато українських письменників виступали та заявляли про себе саме як перекладачі, їх тексти друкувалися переважно на Галичині, окупованій Австрійською імперією, яка ставилася до цього більш ліберально та допускала певну культурну автономію.

На сучасному етапі дослідження літературної ситуації в українській літературі початку XX ст. особливу увагу потрібно звернути на аналіз взаємин між неокласиками, лідером яких був М. К. Зеров, та західноєвропейськими літераторами, чиї класичні твори привертати увагу вітчизняних митців і ставали об'єктом їхньої перекладацької діяльності. Революція 1917 – 1920 років в Україні мала значний вплив на розвиток української літератури. На думку Миколи Зерова,

у той час у літературі України під впливом Росії та Заходу мало місце «двовладдя» неореалізму й неоромантизму. Щодо неокласиків, то вони ніколи не були формально організованою групою. М. Зеров, який був у 1918 році редактором журналу «Книгар», а потім став професором літератури, підкреслював, що «ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму» [5, 22]. Існування багатьох літературних гуртків, груп та організацій було викликано тогочасною культурною політикою партії. Українська інтелігенція прагнула до національного самовизначення. Хоч доба розквіту української літератури була порівняно короткою, але вона надзвичайно важлива в історії її розвитку. У її серйозному поступі «неокласики» відіграли важливу роль.

Гасло «до джерел», «національна культура» знайшли відгук у серцях української інтелігенції того часу [1]. Свідченням цього є звернення письменників до перекладацької діяльності, у прагненні до пізнання європейських літературних цінностей, а отже, і до перекладацької роботи. Серед українських митців, які перекладали твори французьких письменників наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., Іван Франко (В. Гюго, Вольтер), Павло Грабовський (В. Гюго, Вольтер, Т. Готье, Ш. Бодлер, П. Верлен), Василь Щурат (Пісня про Ролана, твори В. Гюго, А. Ламартіна), Володимир Самійленко (Мольєр, П. Бомарше), Микола Вороний (Ш. Бодлер, П. Верлен), Микола Зеров (П. Ронсар, П.-Ж. Беранже, Ш. Бодлер), Максим Рильський (П. Корнель, Ж. Расін, Вольтер), Ірина Стасенко (Мольєр), Дмитро Паламарчук (А. Франс, Г. Флобер), Михайло Москаленко (Ш. Бодлер, С. Маларме) та ін.

Щоправда, деякі з перекладів з французької мови, зроблені в ХІХ – на початку ХХ ст., були довільними версіями оригінальних текстів, за стилем здебільшого переказом, оскільки базувалися не на оригіналах, а на їх перекладах з інших мов [12, 12]. Ці переклади відіграли важливу роль у знайомстві з французькою літературою, яка дедалі більше стає популярною в Україні. Українська еліта, кінця ХІХ – початку ХХ ст., яка володіла французькою мовою, повинна була засвоювати цю літературу мовою оригіналу.

У 20 – 30-тих роках ХХ ст. український читач був обмежений у своєму ознайомленні із зарубіжною літературою. Перекладених творів явно не вистачало. Переклади М. Рильського, М. Зерова та В. Підмогильного збагачували українську літературу новою естетикою. Знайомити з класикою вимагало життя. Потрібно було зробити доступним європейський доробок літератури не лише вузькому колу освічених інтелігентів. Внесок В. Підмогильного в цю справу величезний. Перекладати він почав рано. Уже в 1921 році в Катеринославському альманасі «Вир революції» повідомляється, що він закінчив переклад роману А. Франса «Таїс» українською й написав до нього передмову. Твір було видано лише в 1927 році. Ця книжка стала читачеві за добру вправу під час вивчення всього багатства української мови [6, 98].

Крім того, як перекладач Валер'ян Підмогильний працював над підготовкою до видання творів А. Франса українською мовою у 24 томах (вийшло лише 8): оповідання, «Острів пінгвінів», «Корчма королеви Пезок», «На білому

камені», «Боги прагнуть», «Комедійна історія». Валер'ян Підмогильний переклав твори Оноре де Бальзака («Батько Горіо», «Бідні родичі»), редагував багатотомне видання цього митця українською мовою. Проте в сумнозвісному 1934 році вийшов лише перший том у перекладі за редакцією В. Підмогильного. У 1927 – 1930 роках В. Підмогильний працює над перекладами П. Алена, Вольтера, Д. Дідро, А. Доде, П. Меріме, Гельвеція, Г. Флобера, Жуля Верна, В. Гюго, Ж. Ромена, Ж. Дюамеля. Отже, за 13 років письменник створив материк перекладеної французької літератури, переважно французької класики. З його листів до рідних відомо, що на Соловках він перекладав «Генріха VI» В. Шекспіра, «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда, удосконалюючи свої знання з англійської мови [4, 36]. У цей же період В. Підмогильний брав участь у підготовці до видання десятитомника Гі де Мопассана, який був представником французької реалістичної школи. Як відомо, реалістичний роман – це роман, що характеризується багатством описів природи та психології персонажів. Одним з найголовніших завдань письменника-реаліста було відтворити буденну реальність (людей, події) об'єктивно й з точністю, не вдаючись до ідеалізації. Оскільки за переклади творів Гі де Мопассана Валер'ян Підмогильний узявся в період власного переходу у своїй творчості до реалізму, він зіткнувся саме з такими принципами побудови художнього тексту.

Переклад роману «Любий друг» В. Підмогильний здійснив у 1928 році, коли працював над романом «Місто». Деякі дослідники зазначають, що з погляду сюжету й композиції роман «Місто» В. Підмогильного нагадує «Любого друга» Гі де Мопассана [7, 2; 13, 7; 8, 3]. Після опублікування переклад було одразу високо оцінено фахівцями. В. Державин, у рецензії на українські видання творів Мопассана, зауважив: «Якісний переклад великих творів французького класика бездоганною українською мовою – це залишається великою заслугою В. Підмогильного у справі підвищення нашої перекладної белетристики» [2, 1].

На думку А. Седлерової, об'єктивний чи критичний реалізм Мопассана полягає в його непримиренні із суворою правдою життя, у співчутті людському горю, а об'єктивний реалізм Мопассана виявляється особливо яскраво в портретних та пейзажних описах [11, 280]. Перекладаючи зазначені твори, В. Підмогильний удається до граматичних трансформацій, віднаходить експресивні українські відповідники для низки епітетів, чудово відтворює порівняння та перерахування. За допомогою портрета Мопассан презентував зміни, які відбувалися з кожним його персонажем. Наприклад, головний герой роману «Любий друг» Жорж Дюруа спочатку постає привабливим, хоч і досить невпевненим у собі юнаком: *Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sataille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familial, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier* [14, 63] – «Від природи він був добре збудований, ще й поставу мав колишнього унтер-офіцера, отже, вирівнявся по-військовому й недбайливо покрутив вуса й скинув на запізнілих одвідувачів швидким, побіжним поглядом, тим поглядом гарного хлопця, що падає прудко, як шуліка» [9, 51].

Удаючись до перестановок, синтаксичних трансформацій, майстерно переклавши епітети та порівняння, В. Підмогильний відтворив образ «гарного хлопця», націленого на успіх і готового до бою у світських салонах: Quoiquehabillé d'uncompletde-soixante-francs, ilgardaitunecertaine élégancetapageuse, unpeucommune, réellecependant. Grand, bien fait, blond, d'unblond châtainvaguement roussi, avec une moustache retroussée, qui semblait mousser sur sa lèvre, des yeux bleus, clairs, troués d'une pupille toute petite, des cheveux frisés naturellement, séparés par une raie au milieu du crâne, il ressemblait bien au mauvais sujetdes romans populaires [14, 64] – «Хоч костюм був на нім шістдесят франковий, він не втрачав, проте, якоїсь підкресленої елегантності, трохи шаблонової, але справжньої. Високий, стрункий, білявий, певніш трохи русявий шатен, із закрученими вусами, що немов пінилися на губі, з блакитними, ясними очима та маленькими зіницями, з кучерявим від природи волоссям, зачісаним на проділ посередині, він дуже нагадував героя популярних романів» [9, 52].

Притаманні Мопассану нагромадження епітетів, переліку порівнянь, украплення метафор передані В. Підмогильним напрочуд вдало завдяки антонімічному перекладу, замінам, гнучкому, легкому синтаксису, підбору соковитих, часом фразеологічних, емоційно-оціночних й експресивних атрибутів, часом неочікуваних еквівалентів портрета типового персонажа бульварних романів.

За В. Підмогильним для української літератури особливо важливим мало бути продовження традицій інтелектуальної, філософсько-психологічної прози, активно культивованої в XVI – XVII ст. за умов безпосереднього контактування з культурою Західної Європи. На межі XIX – XX ст. ці естетичні засади відроджувалися у творах І. Франка та О. Кобилянської. Проте на час В. Підмогильного їх уже не було на практичному полі творчості. Глибоке осмислення (завдяки перекладам) французької класики, усвідомлення, що для розвитку української літератури необхідний синтез національного змісту і європейської форми, спонукали В. Підмогильного до пошуків у цьому напрямі.

Потрібно зазначити, що на початку XX ст. літературні переклади українською мовою іншомовних художніх творів виконували не лише комунікативну та когнітивну функції, але й заповнювали культурну лакуну, потребу самоусвідомлення українською елітою як носія самоідентифікуючої функції меншості своєї функції «вікна у світ культури». Захищаючи українську мову від імовірного занепаду та від умирання, перекладачі літературних текстів (особливо французьких) розкривали потенціал пригнобленої мови, її здатність передавати найвишуканіші ідеї та стилістичні прийоми. Усе це сприяло розвитку унормування української мови та розширенню сфери її вживання. Потрібно пам'ятати ще одну, опосередковану, так звану «рятувальну» функцію, яку виконував літературний переклад: митці, які переживали репресії 1937 року або й відчували страх перед імовірним арештом, не маючи змоги відверто сказати про свої погляди, використовували переклад як засіб вираження власних думок та поглядів [3, 267]. Крім того, при забороні друкування їхніх власних творів –

переклад (опублікований, нехай і під псевдонімом) давав певний заробіток для проживання, а в умовах заслання – був способом певної душевної відроди.

Мистецтво перекладу було й залишається таким собі медіатором у діалозі двох культур. Твори письменників-філософів перекладають українською дедалі активніше. За останні двадцять з гаком років Незалежності в Україні було перекладено понад 230 творів художньої та соціально-гуманітарної літератури. Це було зроблено завдяки програмі «SKOVORODA», запущеної Посольством Франції в Україні. Так з'явилися нові переклади О. де Бальзака, Гі де Мопассана, А. Франса, М. Пруста, С. Маларме, П. Валері, Л.-Ф. Селіна, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Андре Жіда, А. де Сент-Екзюпері, Е. Іонеско, С. Беккета, Б. Віан, Н. Саррот, М. Дюра, П. Модіано, Ле Клезію, «Пісні про Роланда», «Трістана й Ізольди», а також філософів та соціологів (Ж.-Ж. Руссо, Ларошфуко, Ж. де Лабрюєра, К. Леві-Стросса, А. Безансона, Ж. Деріда та ін.). У той же час переклад творів українських авторів французькою мовою, що активно починався в XIX ст. з перекладу творів Т. Шевченка, продовжується у XX ст., як і в нинішньому. Зокрема, у 1964 році вийшла нова збірка вибраних творів Т. Шевченка. Французькою мовою було перекладено твори і Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Олександра Довженка, Павла Тичини, Максима Рильського [10, 789]. Із сучасних письменників найбільш перекладеними французькою мовою є твори Юрія Андруховича та Андрія Куркова. У 2004 році вийшла антологія української літератури з XI по XX ст. французькою мовою. Вона представляє 10 сторіч еволюції української літератури, починаючи зі «Слова о полку Ігоревім» (видало наукове товариство Т. Шевченка в Європі). У контексті цього видання можна знайти й інформацію про Валер'яна Підмогильного.

Таким чином, досліджуючи основні питання, пов'язані з роллю франкомовної перекладацької спадщини Валер'яна Підмогильного, можна дійти таких висновків:

- враховуючи відомі взаємні здобутки українського та французького народів, не потрібно ігнорувати того факту, що Україна залишається менш знаною французами, ніж навпаки. На те є кілька причин: брак фінансування не дає змоги запустити проекти перекладів українських творів французькою, пасивність правлячих еліт у справі просування у світ культурного образу України;

- перекладацька спадщина Валер'яна Підмогильного внесла свій відчутний внесок у формування європейської культурної ідентичності українського культурного середовища початку XX ст., вагомо вплинула на художній стиль українського письменства;

- перекладацька діяльність письменників «Розстріляного відродження», серед яких однією з найяскравіших постатей є особистість Валер'яна Підмогильного, дала змогу не лише захистити рідну українську мову, але й розвинути, загартувати її красу та словесну міць.

Список використаних джерел

1. Василевич А. В. Неокласики та літературна ситуація в українській літературі початку XX ст. [Електронний ресурс] / А. В. Василевич. – Режим доступу : www.rusnauka.com/SND/Philologia/8_vasilevich.doc.htm.
2. Державин В. Гі де Мопассан. Твори : Т. II, Т. III / В. Державин // Критика. – 1928. – № 5 (черв.) – С. 191.
3. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності (з приводу творів Валер'яна Підмогильного) / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 4/5. – С. 264 – 272.
4. Ізосімова С. Екзистенціальна філософія міста, як основна риса однойменного роману В. Підмогильного / С. Ізосімова // Наука. Релігія. Суспільство. – 2014. – № 3. – С. 35 – 38.
5. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Юрій Клен. – Мюнхен : Українська видавнича спілка, 1947. – 48 с.
6. Коломієць Л. Особливості поетики художньої прози В. Підмогильного : дис. На здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 / Лада Володимирівна Коломієць. – К., 1992. – 207 с.
7. Костюк Г. Післямова до «Міста» / Г. Костюк. – Нью-Йорк, 1954. – 327 с.
8. Ласло-Куцюк М. «Шукання форми» / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест, 1980. – 348 с.
9. Мопасан Гі де Любий друг / Гі де Мопассан ; [пер. з фр. В. Підмогильного]. – Х.: Книгоспілка, 1928. – 316 с.
10. Ніковський А. Vitanova : [уривки] / А. Ніковський // Розстріляне Відродження : антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї. – К. : Смолоскип, 2004. – С. 787 – 791.
11. Седлерова А. І. Валер'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст / А. І. Седлерова // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2011. – Вип. 37. – С. 278 – 283.
12. Чередниченко О. І. Франкомовність та франкознавство в Україні: минуле та сучасне / О. І. Чередниченко // Стиль і переклад : [збірник наукових праць]. – Київ, 2014. – Вип. 1(1). – С. 6–20.
13. Шерех Ю. «Новідні» / Ю. Шерех. – Нью-Йорк, 1955. – 246 с.
14. Maupassant G. Le Bel-Ami / G. Maupassant. – P : Grasset, 1979. – 428 p.

Annotation

Kirkovsla I. S. Valerian Pidmohylny's translational heritage in the forming of the artistic world of Ukrainian literature of 1920th

The articles deals with the Francophone translational heritage of Valerian Pidmohylny with reference to both French and Ukrainian national cultures taken in diachronic perspective. We tried to compare the value of V. Pidmohylny's contribution to translation from French to Ukrainian and the heritage of some other writers and the professional translators. In addition, the author analyses its modern development. The work aims to identify the role of V. Pidmohylny's translational heritage in cultural and

spiritual life of Ukrainian society in the beginning of XX century when the translational and literary work generally activated.

The research of V. Pidmohylny's translational heritage gives an opportunity to make several conclusions. Firstly, with reference to both Ukrainian and French achievements, it should not be ignored that Ukraine remains less known to French than vice versa. Secondly, V. Pidmohylny's translational heritage contributed to the formation of European cultural identity and Ukrainian cultural environment at the beginning of XX century and influenced the literary style of Ukrainian writing. His interest to the classical and modern French literature broadened the horizons of Ukrainian culture, being a remarkable writer, V. Pidmohylny chose the texts for the translation carefully, with a great artistic taste. Thirdly, the translational work of Executed Renaissance, including V. Pidmohylny as one of its most outstanding representatives, gives an opportunity not only to defend native Ukrainian language but also to develop and harden its beauty and verbal strength.

Key words: Francophonie, translational heritage, spiritual consciousness, philosopho-psychological prose, literary translation.

УДК 821.161.2 – 3.09

К. О. Корнілова (м. Дніпро)

СЕМІОТИКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ: ХУДОЖНІ ПАРАЛЕЛІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «МІСТО» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО)

У статті розглянуто топос міста у творах В. Підмогильного «Місто» та П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» у таких аспектах: місто як чітко окреслений географічний простір, де розгортаються події, зображені в романах, та місто як психологічний простір головного героя. Окреслені просторові домінанти: топоси міста – вулиці, його локуси – будинки, кімнати, охарактеризовано взаємозв'язок місця перебування й психічних станів героїв.

Ключові слова: місто, топос, локус, міський простір, внутрішній простір, трансформація, урбанізація.

В статье рассмотрено топос города в произведениях В. Подмогильного «Город» и П. Загребельного «Юлия, или Приглашение к самоубийству». Проанализировано топос города в таких аспектах: город как четко обозначенное географическое пространство, где развиваются события, изображенные в романах, и город как психологическое пространство главного героя. Охарактеризованы пространственные доминанты: топосы города – улицы, его

локусы – дома, комнаты, взаимосвязь места пребывания и психологического состояния героев.

Ключевые слова: *город, топос, локус, городское пространство, внутреннее пространство, трансформация, урбанизация.*

У системі символів, вироблених українською культурою, місто займає особливе місце. У творах художньої літератури здебільшого саме місто є тим локальним континуумом, у межах якого розгортається сюжет, розкриваються характери героїв художнього твору. При цьому дослідники семіотики міського простору виокремлюють дві основні його сфери: місто як простір і місто як ім'я. Наприклад, В. Агеєва, досліджуючи модерну українську літературу початку ХХ ст., а саме прозу В. Підмогильного, В. Винниченка, В. Домонтовича, наголошувала на тому, що «засадниче для модернізму освоєння урбаністичного простору в українській літературі часто означало завоювання чужого й ворожого міста» [1, 93]. Таким, на думку науковця, є освоєння міста у В. Винниченка та В. Підмогильного.

Їхні традиції продовжені українськими письменниками наступних поколінь, зокрема й другої половини ХХ – початку ХХІ століть, у творах яких урбаністичний простір постає як тло розвитку соціально-історичних подій, як проекція внутрішніх станів героїв. На доказ цієї думки цікаво зіставити семіотику міського простору й характер психологічного окреслення індивідуального часопростору головного героя в романах «Місто» В. Підмогильного та «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного, що і є метою цієї статті. Відсутність розвідок, присвячених дослідженню визначеної теми, зумовилує актуальність нашої студії.

Особливістю хронотопу в романах «Місто» та «Юлія, або Запрошення до самовбивства» є те, що, по-перше, у них місто постає як чітко окреслений, географічно визначений простір (Київ (В. Підмогильний, П. Загребельний), Ташкент, Теплице, Дніпропетровськ, Горький, Стамбул (П. Загребельний)), у межах якого розгортаються події, а по-друге, – як психологічний простір головного героя. Урбаністичний хронотоп у зазначених творах відзначається розмаїттям фрагментарно представлених елементів міських топосів: вулиці, будинки, кімнати, сходи тощо, які корелюються зі станами центральних персонажів. Наявні в текстах хронотопи є різними формами психологічного часопростору. Київ у романі «Місто» В. Підмогильного – це не просто географічна проекція або простір романних подій: «Київ! Це таке велике місто, куди він їде учитися і жити. Це те нове, що він мусить у нього ввійти...» [4, 19]. Місто В. Підмогильний зображає в імпресіоністичній манері. Воно бачиться зсередини, а це спочатку лякає головного героя своєю таємничістю, неосягненням, однак з часом Київ розкривається йому з іншого боку: «Він озирнувся – і вперше побачив місто вночі. Він навіть спинився. Блискучі вогні, гуркіт і дзвінки трамваїв, що схрещувались тут і розбігались, хрипке виття автобусів, що легко котились громіздкими тушами, пронизливі викрики дрібних

авто й гукання візників разом з глухим гомоном, людської хвилі <...> на цій широкій вулиці; він здибався з містом віч-на-віч» [4, 38]. Місто підхоплює Степана Радченка, але не впускає в себе, натомість у просторі Києва змінюється сам герой: його характер, свідомість, звички, спосіб існування загалом. Фактично, Степан стає іншим як особистість, він урбанізується. Історія особистих блукань головного героя В. Підмогильного – це також своєрідне полювання на жінку (Надійка, «муська», Зоська, Рита).

Кожне місто й для Романа Шульги, головного героя роману «Юлія, або Запрошення до самовбивства» П. Загребельного, теж пов'язане з жінкою – щоразу «ною Юлією», з коханням до неї. Зважаючи на це, можна говорити й про хронотопічний вимір образу жінки в цьому творі. Знаковим є те, що П. Загребельний використовує прадавні географічні назви Дніпра, Волги, Туреччини, винесені в заголовки розділів-пригод – «Борисфен», «Ітіль», «Візантія». Таким чином, автор перекидає місток між епохами, акцентуючи вічність жінки й любові до неї.

Практично на всіх етапах пізнання героєм міського середовища аналіз здійснюється як вияв рефлексії щодо попереднього періоду або періодів. Стан міського середовища, особливості його структурування, специфіка відносин та розселення мешканців міста аналізувалися вже, порівнюючи їх з тим, що було «до цього». Такий підхід дає змогу переосмислити вже напрацьовані підходи до аналізу, переглянути їх в контексті історичних та територіальних особливостей. В. Підмогильний відзначає центральні історичні місця Києва (Софія Київська, Володимирський собор, Золоті ворота, Голосіївський ліс та ін.), що є знаками соціокультурних та духовних цінностей народу, оприявнюють словесне втілення когнітивної моделі урбанної давнини й сучасності міста. Чистий Дніпро, старовинний Київ, прекрасні юначі мрії Степана Радченка – усе це було й залишається найріднішим для нього, хоч поволі й неоправно трансформується в його свідомості.

Дискретно описано топос міста й в романі П. Загребельного. Наприклад, за топонімічними ознаками міста вгадується Дніпропетровськ у третьому розділі-пригоді «Борисфен», де зображено події життя Романа Шульги післявоєнного часу в Україні. Міський ландшафт деталізовано: «Безлюдна о такій порі Держинська і геть пустельна тиха вулиця Поля сьогодні були невідомі: їхні сховані під круглими постатями, над кожною з яких золотився тихий вогник, вогники пливли в просторі побіля Шульги, повз нього, далі й далі, всі в тому самому напрямку, вгору від парку Шевченка до величезної площі, на якій стояв Преображенський собор, собор мав бути завбільшки з ту площу, щоб перевищувати своїми розмірами собор святого Петра в Римі, але Потьомкін процвиндрив гроші, виділені царською скарбницею на спорудження святині, і довелося, як кажуть росіяни, «довольствоваться малым», поставили посеред просторої площі те, що поставили, та однаково Преображенський собор мав вигляд доволі величний, надто ж у дні великих православних свят» [2, 192].

Зображуючи місто, Павло Загребельний означив такі топонімічні ознаки Дніпропетровська, як «Озьорка», вулиця Держинського, вулиця Комсомольська,

будиночок академіка Яворницького, лікарня імені Мечникова, вулиця Поля: «По центральному проспекту, тоді по вулиці Дзержинського, за парком Шевченка трохи вгору, і буде вулиця Поля. Якийсь буржуазний вчений, чи я знаю! Досі не перейменували вулиці, бо думали, що то не Поль, а поле. А мені однаково. Вуличка коротенька, а в кінці отдельное строєние» [2, 150]; «Він ходив перед хаткою, ходив навколо хатки, тоді став прогулюватися по тихій вуличці Поля» [2, 150], або «Він побіг на вулицю Поля вранці, тоді вдень, знову ввечері – все марно. Заповзявшись все ж застати Олю вдома, Шульга кілька днів уперто ходив і ходив до глиняної хатки, вивчив майже кожен будинок на вулиці Дзержинського, яка звалась колись Новодворянською, бо, мабуть, жили на ній дворяни, так само як тепер жили дворяни радянські, тобто всіляке партійне й заводське начальство, яке не ходило пішки, а їздило машинами, тому Шульга на цій вулиці майже завжди був самотнім перехожим, мовби згтовляючись до ще більшої самотності перед замкненими дверима свого поклоніння і своєї прощі» [2, 150].

Аналогічно постає і в романі «Місто» В. Підмогильного Київ через сприйняття героєм. У свідомості Степана Радченка Київ – топос з чітко визначеними реаліями: «За три дні він одвідав Лавру, спустився в дальні й ближні печери <...>, зайшов на Аскольдову могилу <...>, гуляв крутими алеями колишнього Царського саду, сидів із книжкою над кручею, що спадає до Дніпра; був у Софії і Володимирівському соборі, дивився на Золоті ворота, обійшов великі базари – Житній, Єврейський та Бессарабку, блукав коло вокзалу, подорожував Берестейським шосе до політехніки, мандрував через Деміївку в Голосіївський ліс, спочивав у Ботанічному саду...» [4, 52]. Це своєрідні міти, що визначають й активно модифікують характер сприйняття Степаном міського простору.

Не випадково П. Загребельний серед культурних кодів Дніпропетровська акцентує на вулиці Поля, адже Олександр Миколайович Поль – це перший почесний громадянин Катеринослава. З історичних джерел відомо, що в 1889 році на дворянському зібранні Катеринослава розглядали питання щодо спорудження прижиттєвого пам'ятника Олександрю Полю за те, що він «оживил край и воскресил город Екатеринослав». У цілому дослідники вважають, що можна поділити історію Катеринослава на два періоди: до Олександра Поля та після нього.

Описуючи місце розташування будинку нової Юлії-Ольги на вулиці Поля (нині це вулиця Урицького), в інтер'єрі її помешкання Павло Загребельний у творі «Юлія, або Запрошення до самовбивства» постійно проводить паралелі між Дніпропетровськом і Ташкентом, місцем зустрічі з першою Юлією – з першим своїм коханням: «Глина була довкола, як первісний світ» [2, 142], «оранжевий абажур з шовковими китицями над ним» [2, 142]. Образ цього будинку постає сакральним центром, навколо якого обертається життя героя. І в той же час, просторово будинок Ольги розташований на Дніпровській кручі, біля Дніпра, тобто на межі двох стихій. Завдяки подвійному зображенню простору міста Дніпропетровська (крізь призму світобачення героя, з одного боку, і географічне

розташування, з іншого) у його характеристиці виокреслюються ознаки концентричного міста, тобто «вічного міста»: «Шульга поплив і приплив. Був темний вечір, а може, ніч, в цьому химерному місті ніхто не зміг би розокремити дня й ночі, небо над заводами однаково горіло і кривавилося... Вийшовши з пристані, Шульга не вагався жодної хвили. Стрибнув у перший трамвай, який ішов проспектом у нагірну частину міста, де вулиця Поля, де глиняна хатка на курячих ніжках, де Юля... Не розквітли ще о цій порі ромашки, бузки ще не розпускали своїх пелюсток, не було на чому гадати «любить-не-любить», та йому й не треба було ніяких гадань, бо однаково ж повертався не до міста, не до інституту, не до свого тимчасового пристанища, а до жінки, від якої вже не могла відірвати його ніяка сила» [2, 160]. Дніпропетровськ для Романа Шульги, як і Київ для Степана Радченка, постає одночасно і привабливим, і страшним, і прекрасним, і жахливим, адже Роман знову знаходить і втрачає своє кохання, а Степан перетворюється на особистість, яка змогла досягти матеріального достатку, однак стала залежною від найдрібніших примх стихії мегаполіса, духовно чужого йому. Топос міста, до якого потрапляє Степан, зійшовши з пароплава на берег, сприймається як абсурдний, хаотичний простір, що прагне знищити людину, загрожує її особистісній автентичності. Тривога вносить дисгармонію в його внутрішній світ, викликаючи внутрішньоособистісні колізії. Цей психологічний стан Радченка в чужому, ворожому просторі дещо увиразнюється образом «блудних вогників», якими виявляються звичні атрибути міського простору – блиск ліхтарів, разки світляних вітрин, сяйво кінотеатрів.

У фокусі екзистенційного мотиву відчуження постає опозиція світ / людина в частині «Візантія», останній в романі П. Загребельного, де відчуження – особливий тип досвіду головної героїні – Юлії. Основними характеристиками світу героїні є абсурдність буття людини, стан її самотності в ньому. Людина не приречена на свободу, не визначає сама свою сутність, а знаходиться в полоні жорстокого світу, є безвольною й беззахисною. За Е. Фроммом, «коли людина стає чужою самій собі», перестаючи «бути центром власного світу, хазяїном своїх вчинків, <...> ці вчинки та їх наслідки підпорядковують людину собі, вона кориться та іноді навіть перетворює її в певний культ» [5, 230]. У П. Загребельного в стані такого відчуження перебуває жінка, відчуженість якої маркована насамперед просторовими координатами – місто Стамбул. Світ чужої держави (Туреччини) пригнічує героїню, змушує її жити за його правилами: «Ми спробували бунтувати, але Мустафа застосував геніальний принцип соціалізму: “Хто не працює, той не їсть”» [2, 336].

Відчуженість Юлії переважно зумовлюється її сприйняттям світу як жорстокого та бездуховного, що провокує різні форми втечі від нього: «В воду – насправді. Тільки за цей останній тиждень поліція виловила в Босфорі та Мармарі вісімнадцять трупів наших дівчат. Чи то їх утопили, чи самі кинулися в воду...» [2, 336]. Прагнення героїні знайти в натовпі Стамбулу подібних собі прочитується як намагання подолати відчуженість: «Як вона зраділа, коли почула на Галатському мосту: «Землячка... Може, я вам чимось допоможу...» [2, 336]. Один із головних конфліктів сюжету цієї частини твору вибудовується на зіткненні

соціального та індивідуального, на тлі розвитку якого втілюється ідея неможливості гармонійної взаємодії особистості та реального світу.

Підтвердженням того, що Роман Шульга так і не зміг після війни знайти себе в сучасному житті, є врешті й ситуація його самогубства з екзистенційної точки зору. На думку А. Камю, проблема самогубства – найсерйозніша у філософії екзистенціалізму. Він підкреслював: «Коли світ можна пояснити <...>, він для нас рідний. Навпаки людина відчуває себе чужою у Всесвіті, раптово позбавленою ілюзій і спроб пролити світло на нього. Розлад між людиною й оточуючим її життям, між актором і декораціями дає, власне, відчуття абсурду. Усі здорові люди коли-небудь та замислювались про самогубство, а тому можна без додаткових пояснень визначити, що існує прямий зв'язок між цим почуттям і тяжінням до небуття» [3, 30 – 35].

Роман Шульга, опинившись перед вибором – стати своїм в абсурдному світі й втратити власну духовну ідентичність чи зберегти цілісність власного «я», а також жіночого, але піти з цього світу, обирає останнє. Переживання страху смерті засвідчує духовне зростання героя та пов'язане з осмисленням проблем існування, питань смислу життя. Визначення духовних орієнтирів робить розуміння смерті як моменту зростання особистості Романа.

Сучасний літературний процес репрезентує поширення й утвердження урбаністичної домінанти як універсальної духовно-мистецької теми, що й представлено у творі П. Загребельного. Поява та розвиток мегаполісів, що характеризуються соціальною невизначеністю, непевністю, експериментальними пошуками, сумнівами, у літературі відтворюються як безкінечний потік художніх інновацій. З огляду на це, доцільно розглядати тему міста крізь призму ролі та значення людини в урбанізованому соціумі, що й було започатковано В. Підмогильним на початку ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. П. Місто як об'єкт бажання / В. П. Агеєва // Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму : [монографія]. – К. : Факт, 2003. – С. 93 – 100.
2. Загребельний П. А. Юлія, або Запрошення до самовбивства : [роман] / П. А. Загребельний. – Харків : Фоліо, 2003. – 351 с.
3. Камю А. Абсурд и самоубийство / Альбер Камю // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. – М. : Радуга, 1990. – С. 30 – 35.
4. Підмогильний В. Місто : [роман, оповідання] / В. Підмогильний. – К. : Молодь, 1989. – 448 с.
5. Фромм Э. Человек одинок / Эрих Фромм // Иностранная литература. – 1966. – № 1. – С. 230 – 233.

Kornilova K. O. The semiotics of urban space: the artistic parallels (on the material of the novels “The City” by V. Pidmohylny and “Julia, or The Invitation to Suicide” by P. Zagrebelny)

The article considers the topos of city in the works of V. Pidmohylny “The City” (“Misto”) and P. Zagrebelny “Julia, or The Invitation to Suicide” (“Yuliya, abo Zaproshennya do Samovbyvstva”). It analyzes the topos of the city in the following aspects: the city as a clearly delineated geographical area where the story unfolds and the city as a psychological space of the main character. Spatial dominants are specified: the topos of city (streets), its loci (houses, rooms), the relationship between the place of residence and mental state of the characters are characterized. The main topoi are such cities as Kiev, Dnepropetrovsk, Tashkent, and Istanbul.

It is discovered that modern literary process represents the expanding and the intensification of urbanistic dominant as the universal spiritual and artistic theme. P. Zagrebelny's novel “Julia, or The Invitation to Suicide” also deals with this problem. The emergence and the development of megalopolises with their social instability, experimental searching, and hesitates is reflected in the literature as the endless flow of innovations. In view of this, it is expedient to analyze the theme of the city in connection with a human social role. This kind of artistic way of thinking about the urbanization was founded by V. Pidmohylny in the beginning of the XXth century.

In the article we also comprehend the essence of us-them binary opposition as a leading one in the works of V. Pidmohylny and P. Zagrebelny. The attention is focused on the reception of the city image by the heroes, as well as on the problems encountered during urbanization, a human adaptation to city life, metropolis requirements.

Key words: city, topos, locus, urban space, inner space, transformation, urbanization.

УДК 821.161.2/82 – 32

С. В. Ленська (м. Полтава)

ЖИТТЯ «КОЛИШНІХ» В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 1920-х РОКІВ

У статті розглянуто зразки української малої прози, що репрезентують побутове й суспільне життя колись привілейованих верств населення, насамперед зображують становище дворянства в пореволюційний час. На прикладі оповідання В. Підмогильного «Історія пані Ївги» та маловідомих творів І. Андрієнка, В. Вразливого, С. Жигалка, А. Любченка розкрито драматизм долі колишніх поміщиків, офіцерів, панночок, яким не залишилось місця в більшовицькій державі. Досліджено тематичні та художні особливості оповідань зазначених письменників.

Ключові слова: оповідання, «Розстріляне Відродження», тематика, сюжет, образ, реалізм.

В статье рассматриваются произведения украинской малой прозы, которые представляют бытовую и общественную жизнь когда-то привилегированной части общества, прежде всего изображают состояние дворянства в послереволюционное время. На примере рассказов В. Пидмогильного «История госпожи Евгении» и малоизвестных произведений И. Андриенко, В. Вражлывого, С. Жигалко, А. Любченко раскрывается драматизм судеб бывших помещиков, офицеров, барышень, для которых не остается места в большевистском государстве. Исследовано тематические и художественные особенности рассказов указанных писателей.

Ключевые слова: рассказ, «Расстрелянное Возрождение», тематика, сюжет, образ, реализм.

Суспільно-історичні події, що відбулися на теренах Російської імперії 1917 року, докорінно змінили політичний устрій, економічне та культурно-мистецьке становище всіх без винятку верств і прошарків населення. Надії на демократичні перетворення після Лютневої революції й запеклі національно-визвольні змагання впродовж 1917 – 1921 років завершилися трагічною поразкою УНР і деформацією всієї системи соціальних, ідеологічних та морально-етичних координат, встановленням влади більшовиків, що призвело до катастрофічних соціально-демографічних та культурно-мистецьких наслідків. Жовтневий переворот, що відбувся під гаслом «хто був ніким, той стане всім», завершився утвердженням жорстокого режиму «диктатури пролетаріату», що насправді набував відразливі форми «червоного терору» та поразки в правах тих верст населення, які складали верхівку буржуазного суспільства. Персонами non-grata стали представники дворянства, купецтва, буржуазії, офіцерства, духовенства, чиновництва. Порівняно з російською політичною еміграцією 1920-х років, з України за кордон виїхала невелика кількість привілейованих верств населення – переважно це воїни армії УНР та політичне керівництво української держави доби національно-визвольних змагань. Залишилися сотні дрібних поміщиків, чиновництво нижчого класу, інтелігенція, яка радянською владою була оголошена «класово ворожими елементами». Отже, неможливість влаштуватися на роботу, відсутність соціальної захищеності, позбавлення громадянських прав, зокрема права участі у виборах, позбавлення майна, різні форми переслідування з боку влади.

Проведення продрозкладки та зумовлений нею голод 1921 року остаточно поставили представників так званої «блакитної крові» на межу виживання. Їх називали «колишніми»: у минулому вони мали майно і владу, а при більшовиках втратили все. Мине небагато часу, і вже в 1930-ті роки ті, хто складали «вершки суспільства» перетворюються на «таборовий пил».

Проблема вивчення траєкторій становища соціальних верств означеного періоду лежить переважно в площині історії, соціології, демографії. У сучасному літературознавстві вона вивчена дослідниками не на достатньому рівні. Проте нами було здійснено спробу порушити це питання в статті «“Запах революції” в українській малій прозі 1920-х років» [5]. Відтак актуальність пропонованої статті зумовлена необхідністю комплексного вивчення особливостей художнього осмислення в літературі тих змін, які відбулися в житті привілейованих верств населення в пореволюційний час, що дасть змогу більш повного й об’єктивного пізнання розвитку літературно-мистецького процесу 20-х років ХХ ст. Метою розвідки є дослідження образно-тематичних та художніх аспектів маловідомих творів репресованих письменників, які й сьогодні залишаються майже невідомими (за винятком малої прози В. Підмогильного) широкому читацькому загалові.

Одним із перших митців, хто здійснив спробу художньо відтворити безвихідь, у якій опинилися так звані «колишні», був М. Івченко (1890 – 1939). Особиста доля митця була сумно-типовою для його покоління: виходець із селян, він виявився здібним до навчання, а надалі й до літературної творчості, тому був звинувачений владою в належності до міфічної націоналістично-терористичної організації, заарештований 1929 року в справі СВУ, але дивом уникнув розстрілу. Він став одним із небагатьох репрезентантів «Розстріляного відродження», чие життя не обірвала куля.

В оповіданні «В останні хвилини» (1919) М. Івченко в символістсько-романтичному ключі зобразив руйнацію старого гармонійного світу, що асоціюється з родиною професора Сичавицького [7, 3 – 15]. Герої твору, читач усвідомлюють незворотність суспільних змін, що поставили вченого і його рідних поза суспільством. Остання спроба відтермінувати загибель художньо реалізується через відтворення прагнення професора Сичавицького винайти чудодійний пристрій, який би врятував людей від голоду. Звернення письменників до художньої презентації утопічно-фантастичних наукових проєктів були непоодиноким, згадаємо «Сонячну машину» В. Винниченка. В оповіданні М. Івченка події зображені в символістському ключі з характерними декадентськими ознаками естетизації згасання; краси відходу у вічність події дійсності набувають трагічних рис, скорельовують на мотив примарності надій. У фіналі оповідання в його розвитку поставлено крапку: усі члени родини професора гинуть.

Невдовзі після закінчення національно-визвольних змагань в Україні з’явилося реалістичне оповідання В. Підмогильного «Історія пані Ївги» (1923). За ідейним спрямуванням воно продовжує започатковану М. Коцюбинським у «Лялечці» та «Сміхові» тенденцію до розкриття слабких сторін народництва. У своїх творах М. Коцюбинський зобразив прірву між уявленнями головних героїв-народників про значення власної діяльності й істинними взаєминами привілейованих верств і народу.

В. Підмогильний аналітично-скрупульозно розкриває історію життя головної героїні, пані Ївги Нарчевської, простежує динаміку її ставлення до

народу. Екскурси в минуле засвідчують орієнтацію письменника на реалістичні традиції літератури ХІХ ст. Зав'язка оповідання хронологічно пов'язана з 1905 роком, коли «селяни вбили в маєткові її чоловіка» [7, 180]. Реакція пані Ївги на цю подію репрезентативна: «Смерть чоловіка не так вжахнула, як здивувала» [7, 180], адже вона ніколи не виявляла жорстокості до селян і вважала свої взаємини з ними дружніми. Таким чином, В. Підмогильний торкається болючого в 1920-ті роки питання класової боротьби. Як відомо з історії, ставлення «мужика» до «пана» було здебільшого ворожим і нерідко виливалося в стихійно-руйнівні форми (образи Хоми Гудзя у «Fata morgani» М. Коцюбинського, наймита Федора у «Палієві» В. Стефаника). В інтерпретації Валер'яна Підмогильного пані Ївга Нарчевська жила в місті скромно й тихо, намагаючись переконати сина: «Послухай мене, віддай землю селянам, а сам візьмись до чесної праці. Не будь експлуататор!» [7, 181]. «Соціалістичні» погляди тихої та відлюдькуватої пані Ївги були типовими для представників українського дворянства й інтелігенції, що знайшло реалізацію в окремих творах М. Коцюбинського, В. Винниченка, листуванні Лесі Українки.

В. Підмогильний простежує в чомусь типову долю цілого покоління, відзначаючи в характеристиці героїні соціальні реалії дійсності. З початком Першої світової війни пані Ївга відчула наростання кризи в суспільному житті: «Старечі сили не дозволяли їй поділяти народну радість на мітингах, але коли повз її вікно випадково проходила маніфестація, губи її складались твердо і руки напружувались. В глибині душі вона шепотіла: – Благословляю тебе, народе!» [7, 181]. Письменник відкидає ідейну опозиційність між пані Ївгою й народом, персоніфікованим в образах покоївки Насті та її сина Серьogi. Але проблема виявляється значно глибшою: «Сусіди ненавиділи її за мовчання й урочистий вигляд. Ніхто не розумів її життя, ані думок» [7, 181]. Саме ця обставина – ненависть а рiгогi, безпiдставна, а вiдтак неподолання – стає головним морально-етичним питанням, висунутим автором з розвитком сюжету.

Порада пані Ївги синові – «віддай маєток селянам, а сам вступай до с.-д.» [7, 182] – викликала заперечення пана Андрія, який мав намір боротися за свої права. Розгортаючи сюжет, прозаїк акцентує на деталях сліпої ворожості оточення до старої жінки, що дедалі активізується: «Коли в місті запанували більшовики, сусіди виказали на пані Ївгу в ЧК – їм кортіло, щоб стару буржуйку потрусили. <...> У старої буржуйки не знайшли нічого забороненого, а книжки її лягли в основу семінару для вивчення стосунків праці та капіталу при Раді депутатів. Проте домкомбiд взяв кімнату пані Ївги на облік, наклав на двері печатку, а пані Ївга опинилась на вулиці. Всі були вдоволені, що старій буржуйці таки дошкулили» [7, 182]. Отже, репресії більшовиків щодо пані Нарчевської були викликані, як доводить автор, не опозиційністю ідейних переконань, а ницим бажанням вчинити зло. Психологічна реакція жертви – «навіть якщо я з голоду помру, то це буде доцільно» [7, 182] – перетворює її образ з негативного, з точки зору тогочасної офіційної критики, персонажа в образ мучениці.

Небезпека будь-яких соціальних потрясінь, на думку В. Підмогильного, криється в тому, що в них вивільняються хаотично-руйнівні сили, які призводять

до непередбачуваних і нерідко трагічних наслідків. Наприклад, у ситуаціях взаємин пані Ївги з Серьогою порушено причинно-наслідкові зв'язки: традиційна реалістична традиція ідеалізації дитини як носія природного етичного начала (оповідання Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Франка та ін.), руйнується у творі В. Підмогильного: «Тринадцятилітній Серьога, син народу, був розбещена дитина вулиці. Хати він не дуже держався, гасав десь, а додому прибігав хліба перехопити» [7, 183]. Асоціативно виникає думка, що і з таких дітей, як Серьога, виросли ті, які розстрілювали цвіт української інтелігенції в Сандармосі в 1937-му році, висаджували в повітря старовинні храми, виселяли до Сибіру так званих куркулів.

Розгортаючи тему стосунків героїні із соціумом, автор наголошує, що симпатії пані Ївги до простого народу не полегшили її долі, а лише продемонстрували прірву між нею та іншими верствами населення – сусідами-міщанами, селянами в маєтку, колишньою покоївкою Настею. Художній образ Насті в оповіданні В. Підмогильний не є ідеалізацією жінки з народу: у її характеристиці згадано, що вона пропонує допомогу колишній хазяйці не безкорисливо: «Настя була жінка рахубиста, в більшовиків не вірила і зразу збагнула, що пан Андрій їй добре заплатить за матір» [7, 182]. Оскільки пан Нарчевський невідомо куди зник, то пані Ївга хотіла віддячити Насті, навчаючи її сина грамоти. Учитися Серьога не хотів, тому позбавився уроків пані Ївги радикальним способом – «повісив над дверима кухні великий цебер з льодовою водою» [7, 183], який перекинувся на голову старій жінці. Оскільки вона навіть не мала в що перевдягнутися, то захворіла, «а на ранок душа пані Ївги покинула тіло» [7, 184].

Жорстокість соціуму до старої німечки жінки вмотивована лише соціальними чинниками. Вона нічим не завинила ні перед ким, навпаки, намагалася бути корисною людям і терпляче, по-християнськи смиренно терпіла подібні гоніння. Навіть вчинок Серьоги вона сприйняла як спокуту за те, що була поміщицею. Образ пані Ївги трансформується з конкретно-реалістичного в образ мучениці.

В оповіданні В. Підмогильного порушено кілька актуальних для часу його написання проблем: позбавлення правлячого класу майна та засобів до існування його представників, умотивованого переслідування «старої буржуйки», ненависті й цькування дворянства іншими соціальними групами. Власне вчинок Серьоги – це не просто злісний учинок підлітка, це кримінальний злочин. Але жодного покарання він не поніс, а докори сумління навіть не могли зародитися в його порожній душі. Тиражований у 1920-ті роки заклик «смерть буржуям» сприймався духовно убогими людьми буквально. На чому й акцентує автор оповідання «Історія пані Ївги».

До теми життя «колишніх», які в час революційних подій втратили маєтки й квартири, могли жити лише з того, що продавали приховані коштовності або особисті речі, а жінки-дворянки кінчали життя самогубством або перетворювалися на вуличних повій, а чоловіки ставали злодіями або жебраками, звернувся в 1920-х роках і маловідомий автор І. Андрієнко в оповіданні

«Шашель» (1926). Іван Андрієнко народився 1897 року в с. Комишня Миргородського повіту на Полтавщині. Мав середню освіту. Працював у редакції часопису «Селянка України». Був арештований 4 січня 1934 року, звинувачений у належності до контрреволюційної терористичної організації й засуджений до 5 років заслання до Сибіру. Проте вирок було змінено і письменника розстріляли 8 грудня 1937 року. Реабілітований у 1956 році. Перу І. Андрієнка належить кілька романів – «Рибальська легенда» (1929), «Новий вітер» (1930), «Сила незборима» (1931), «Забутий острів» (1932), «Дельфінети» (1933), збірки новел «Колишні люди» (1926) і «Марева» (1929), гуморески.

В оповіданні «Шашель» поєднано два часопросторових пласти зображених подій: минулий, коли головні персонажі пані Канецька й таємний радник Зорський входили до аристократичної еліти міста, і теперішній, коли вони взяли прізвиська Громогон і Мичка та стали старцями. Портретування головних героїв демонструє глибину соціального падіння колишніх дворян: Громогонові подають щедрю милостиню біля собору завдяки його бездоганній виправці, опис якої контрастує з деталями характеристики безногого каліки й жалюгідної старчихи. Зовнішність Мички, яка просить милостиню французькою мовою, вражає Громогона: «Скільки років було їй, угадати тяжко. На зморщеному маленькому обличчі з гострим носом яскраві сліди алкоголю і кокаїну, напівбожевільно світилися скляні очі, і тільки розкуйовджені кудельки смолистого волосся, що вибивались із-під капелюха й ще не сусідилися із сивизною, показували на не такий уже й вік її старий» [1, 7 – 8]. Ця характеристика скорельована на розкриття опозиції минуле / сучасне, де друга позиція визначає стан «колишніх»; колись таємний радник Зорський був закоханий у пані Канецьку. Випадкова зустріч викликала в обох спогади про минуле. Бесіди-розповіді про їхні поневіряння є типовими для того часу: «Саме перед революцією купив маєток і всю готівку грошей витратив. Потім ні з чим було тікати за кордон. Довелося залишитись тут. Спочатку спродував, що було, й на те жив. Потім спродувати не стало чого, а робити не вмів» [1, 9]. Тому єдиним виходом для колишнього генерала стало жебрацтво: «Прикидався і монахом, і попом, півроку навіть виходив на вулицю з прив'язаною під одежею до спини рукою – удавав каліку... З весни зробився сліпим полковником» [1, 9]. Доля пані Канецької у художній реалізації теми оповідання є звичайною для того часу: чоловік покинув, виїхати за кордон не змогла, тож стала повією і жебрачкою: «Приходиться бути і актрисою, і графинею, дивлячись, хто йде. Іноді добре допомагає знання французької мови» [1, 9 – 10]. Обоє вживають кокаїн. Громогон керує зграєю безпритульних, які за дозу зілля здатні на будь-які провокації. Наприкінці оповідання босяки виступають проти свого патрона. Кінцівка оповідання має ідейно тенденційний характер, але її художня реалізація засвідчує вміння автора розкривати гострі соціальні проблеми свого часу. Схожі сюжети розгорнуто І. Андрієнком в оповіданнях «Непередбачувана агітація» і «Дворянка».

Соціальне та моральне падіння так званих «колишніх» художньо відтворюється й у творчості Василя Вражливого (справжнє ім'я Василь Якович Штанько) (1903 – 1937). Він теж народився в селянській родині в с. Опішня на

Полтавщині. У 1920-ті роки створив низку оповідань – збірки «В яру» (1924), «Земля» (1925), «Вовчі Байраки» (1929), «Молодість» (1929), «Шість оповідань» (1930), повісті «Батько» (1929) і «Перемога» (1932), розпочав писати роман «Справа серця». Але його дружба з В. Підмогильним і Є. Плужником, участь у діяльності «Плугу», ВАПЛІТЕ і «Пролітфронту» не залишилися непоміченою органами НКВС: письменник був арештований у грудні 1934 року, засуджений до 10 років таборів. Але невдовзі суд переглянув вирок і змінив його на розстріл. В. Вражливий пішов за вічну межу в грудні 1937 року. Реабілітований 1956 року [4, 115 – 117].

У сюжеті оповідання В. Вражливого «Паштетня» (1929) презентовано тему перетворення колишніх вихованок інституту благородних дівчат на вуличних повій. Твір є типологічно близьким до «Ями» О. Купріна, оповідань Гі де Мопассана, оскільки в ньому відтворено повсякденне життя будинку розпусти. Автор вдається до прийому «прозивних» прізвищ – Сюселін і Негодячкіна, змальовуючи новітніх непманів. Ретроспективно письменник повідомляє, що до революції Негодячкіна тримала відомий на всю околицю будинок розпусти, у якому торгувала власною родичкою Манею. Соціальна буря зруйнувала будинок і розкидала його мешканців. Одного вечора колишній поміщик Сюселін розшукав у глухому передмісті Негодячкіну. Його пропозиція полягала у відкритті крамниці, а нелегально – у продовженні колишньої справи. Розгортаючи цю тему – виживання колишніх, автор зіставляє минуле (у форматі спогадів) і сучасне: старша з племінниць Сюселіна, Жюлі, веде аморальний спосіб життя: «Пронеслися висічені в пам'яті, як на граніті, спогади про різдвяні бали в дяді поміщика Сюселіна... Юнкера, пажі, ліцеїсти. Обличчя в такий мент розбивалося на дві половини, й вони стискали мозок. Голова горіла» [2, 60]. Молодша, Тоня, не згоджується на умовляння Негодячкіної і дядька, змушена заробляти навіть розвантажуванням вугілля на вокзалі. Врешті-решт завдяки чотирьом іноземним мовам вона отримує посаду в редакції газети, а Жюлі продовжує своє ремесло. Начебто щаслива для Антоніни кінцівка, в оповіданні про неї на психологічному рівні акцентовано відчуття безвиході: завдяки втраті красуні Жюлі, не приречені на голод дядько з дружиною.

Мотив морального падіння колишньої панночки, яка перетворилася на вуличну повію, моделює також сюжет новели А. Любченка «Via dolorosa» (1926). Заголовок твору в перекладі українською мовою означає «дорога скорботи» – так названо вулицю в Єрусалимі, якою йшов на Голгофу Ісус Христос. Отже, метаморфоза, що відбулася з колишньою гордовитою панночкою Сюзен, трансполує приватну історію наратора про розчарування в першому коханні в драму морального падіння колишньої соціальної еліти, своєрідний український варіант «Віднесених вітром» (відомий роман М Мітчелл про Громадянську війну між Північчю й Півднем США). Вона постає у спогадах оповідача. Грайлива усмішка незнайомки, з якою зустрівся випадково, пробуджує в ньому солодкі спогади про юну Сюзен і наївне, чисте кохання: «А дівчина в білосніжному вбранні, з виразом пречистим, лагідним, лежить у лонгшезі» [6, 114]. Юна красуня була кокетливою, граційною та дещо вередливою. Образ дівчини, що постає

в уяві оповідача, протиставлено тій, яку зустрів удруге: зустріч із нею змушує оповідача стрімголов тікати геть: «Через хвилину навздогін мені лунко розкотився моторошний регіт... <...> І до ніг осіннього парку в грудному, сардонічному захлині упало: – Си-фо-ну зля-кав-ся!.. Ха-ха!..» [6, 115]. За кілька років красива молода дівчина перетворилася на хвору на венеричну хворобу, виснажену голодом повію. Проте оповідач не звинувачує героїню, навпаки, співчуває їй: «...мені вчувся тихий безнадійний стогін: – Цілі сутки не їла...» [6, 115].

У такому контексті розгорнуто й сюжет оповідання Сергія Жигалка (1902 – 1938) «Тіні в завулках» (1930). Про письменника відомо, що він народився на Київщині в м. Бориспіль. Закінчив Київський ІНО, входив до мистецької організації «Гарт», друкувався на шпальтах часописів «Гарт», «Глобус», «Всесвіт», «Червоний шлях». С. Жигалко написав кілька повістей – «Єдиний постріл» (1926), «Липовий цвіт» (1930). У 1935 році був заарештований і засуджений до 5 років таборів, розстріляний 1939 року. Реабілітований 1959 року.

В оповіданні С. Жигалка «Тіні в завулках» (1930) майстерно відтворено панічну втечу колишньої соціальної еліти від більшовиків, їхнє перебування в таборі для переміщених осіб, життя в Берліні [3, 3 – 63]. Голод і страх є психологічним лейтмотивом твору. Головний герой, колишній акцизний чиновник Бурулька з дружиною – «маленька людина» серед емігрантів. Дорогою він загубив Глафіру. Тема її пошуку є однією з головних сюжетних ліній оповідання. Наратор демонструє прірву морального падіння графів і князів, які здатні заради шматка хліба на вбивство, розпусту, злодійство. Зображення драматичних подій життя персонажів позбавлене глибокого психологізму, проте реалістична художня інтерпретація тяжких умов життя колишньої соціальної еліти оприявнюється у творі досить виразно.

Таким чином, однією з провідних в українській малій прозі 1920-х років тем є становище колишніх привілейованих верств населення, зображення соціального падіння в пореволюційний час їхніх представників. Утрата соціального статусу й неможливість пристосування до нових умов життя призводили до моральної деградації колишніх поміщиків, генералів, офіцерів та ін. Такі драматичні історії художньо реалізовано в оповіданнях В. Підмогильного, А. Любченка, І. Андрієнка, С. Жигалка та ін. Деструктивний зміст катастрофи 1917 року зауважено навіть у заголовках, наприклад, творів Д. Гордієнка «Поламані люди», І. Андрієнка «Колишні люди» тощо. Реалізуючи типи зайвих у соціально-політичній ситуації 1920-х років, письменники не зловтішаються поразкою «колишніх», навпаки, в їх характеристиках, зображених ситуаціях, відчутний сум, риторичне питання, за що вони постраждали та тужливе відчуття втрати. тих духовних та інтелектуальних скарбів, носіями яких вони були, адже репрезентували найбільш освічену частину суспільства. Особливе явище в рокуванні теми «колишніх» посідає оповідання В. Підмогильного «Історія пані Ївги».

Список використаних джерел

1. Андрієнко І. Колишні люди : [оповідання] / Іван Андрієнко. – Х. : Рух, 1929. – 96 с.
2. Вразливий В. Вовчі Байраки : [оповідання] / Василь Вразливий. – Х. : Юридичне вид-во України, 1929. – 96 с.
3. Жигалко С. Тіні в завулках : [оповідання] / С. Жигалко. – К. – Х. : ДВУ, 1930. – 63 с.
4. З порога смерті : Письменники України – жертви сталінських репресій / [авт. кол.: Л. С. Бойко та ін.; упоряд. О. Мусієнко]. – К. : Радянський письменник, 1991. – Випуск перший. – 494 с.
5. Ленська С. В. «Запах революції» в українській малій прозі 1920-х років / С. В. Ленська // Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі: [зб. наук. праць] / [гол. ред. В. І. Фесенко]. – К. : ВЦ КНЛУ, 2012. – Вип. 9. – С. 270 – 282.
6. Любченко А. П. Вертеп: [повість]. Оповідання. Щоденник / А. П. Любченко ; [упоряд., авт. післямови В. А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І. Л. Михайлин]. – Х. : Основа, 2005. – 464 с.
7. Розстріляне Відродження. Золоті сторінки української репресованої прози / [ред.-укл. О. Зав'язкін]. – Донецьк : ТОВ «ВКФ «БАО», 2009. – 368 с.

Annotation

Lenska S. V. The life of the “formers” in Ukrainian flash fiction of 1920th

In the article was analyzed the Ukrainian short stories of 1920's, which representing the everyday life and social life of earlier privileged social groups, especially was described the nobility portray the situation in post-revolutionary time. It was analyzed the short story "Mrs. Yivhy's History" by Valerian Pidmohylnyi, in which the image of the former landowner Eugenia Narchevska was transformed into the image of the martyr. The story realistically depicted the intolerable conditions in which was the old landlady. Writer debunked the image of a child – 13-year-old Sergey, who led the old lady to death.

Quite unknown to the modern reader are a short stories by Ivan Andrienko, Vasil Vrazhlyviy, Sergiy Zhyhalko, which were shoted in time of repression. They revealed the dramatic fate of the former landowners, officers, ladies, who did not remain in place Bolshevik state. The revolutionary events of 1917–1921 radically changed the conditions of life of nobles, priests, officers, landlords. They lost their livelihoods, property, the possibility to work, so their fates were tragic – woman committed suicide or turned to prostitutes and men were thieves or beggars. These social problems realist writers portrayed in social, household and psychologically aspekts.

The theme of the death of the "old world" is also reflected in the story of Arkadiy Lubchenko «Via dolorosa», which uses biblical motive of martyrdom.

The thematic and artistic features of these stories by listed writers were considered. After reading these works is sadness, appears rhetorical question, for what

they have suffered and feels sad sense of loss of intellectual and spiritual treasures which they were carriers, as represented by the most educated part of society.

Key words: short story, "Executed Renaissance", theme, plot, image, realism.

УДК 821.133.1 – 3.03 = 161.2

Л. Н. Степовичка (м. Дніпро)

ФРАНЦУЗЬКИЙ СЛІД У ТВОРЧОСТІ Й ЖИТТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО (1901 – 1937)

(Реферат з поетичним баченням-фіналом)

Валер'ян Підмогильний. Жертва розстріляного українського відродження. Зірка, що яскраво спалахнула в небі української літератури 1920 – 1930-х років, і яку сталінська репресивна машина спробувала знищити назавжди. Та зірка не згасла, а лишила по собі яскравий слід. Він ятрить свідомість інтелектуалів, не дає їм спокою, провокує їх на нові й нові розвідки білих плям у життєписі й творчості письменника.

Розмірковуючи над творчістю В. Підмогильного, дослідники одностайно відзначають вплив на його світогляд і творчий доробок світової літератури, зокрема, французької. А почалося все ще в дитинстві. Чаплі – село, що було власністю графа І. Воронцова-Дашкова, в економії якого працював батько майбутнього письменника. За однією версією фігурує факт, що батьки мали змогу найняти для Валер'яна та його сестри Нати вчителя французької мови (Фільм про Валер'яна Підмогильного (Дніпропетровськ), режисер Ольга Волошина). За іншою дослідницькою версією – батько майбутнього письменника був вчителем французької мови і дав дітям блискучі філологічні знання.* Мама хлопця, за спогадами односельців, була інтелігентною жінкою, це вона прищепила синові любов і смак до літературної української мови. Після закінчення церковно-парафіяльної школи Валер'ян, як ми знаємо, навчається в 1-му Катеринославському училищі, де багато читає, продовжує вивчати французьку, розпочинає вивчати німецьку мову. Тому так рано поруч з літературними здібностями у Валер'яна з'являється хист до художнього перекладу. У Валер'яна взагалі все розпочалося рано, так ніби він поспішав жити, щоб встигнути багато зробити. Ніби передчував, що йому небагато відпущено.

© Степовичка Л. Н., 2016

* Див.: доповідь І. С. Кіркоської «Роль перекладацької спадщини В. Підмогильного у формуванні українського літературного доробку початку ХХ ст.» (ІІІ Всеукраїнська наукова конференція «Проза Валер'яна Підмогильного в контексті української літератури ХХ століття», присвяченої 115-ій річниці від дня народження письменника (м. Дніпро, 24 – 25 березня, 2016 р.))

На розвиток літературних смаків та естетичних уподобань В. Підмогильного, окрім зарубіжної літературної класики, вплинуло штудіювання психології (З. Фрейда), філософії (Ф. Ніцше, А. Шопенгауера). З усіх французьких митців, твори яких він перекладав, найближчим для нього був А. Франс, чий роман «Таїс» про долю куртизанки з античної Александрії відкривав такі духовні чесноти, як воля до свободи, невимушеність, гідність особистості. Як відзначають дослідники творчості В. Підмогильного Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребенник, В. Панченко, «філософські сумніви» французького мислителя Анатолія Франса були суголосні життєвій та світоглядній позиції Валер'яна Підмогильного [1]. Він був надто освіченим і самозаглибленим, щоб сприймати на віру якісь догми, а тим більше писати за чиймись вказівками. Писав про те, що найбільше вабило його як художника слова і як людину. За таку позицію й послідовність у поглядах Валер'ян Підмогильний поплатився фізичним життям, але повністю зберіг себе як творчу особистість. Роман Анатолія Франса «Таїс» з передмовою перекладача було завершено в 1921 році, щоправда твір було видано лише 1927 року, і його відразу відзначила критика: «Чудовий переклад з французького оригіналу В. Підмогильного не знецінив твір українською мовою, а навпаки – добірною лексикою і фразеологією робить цю книжку читачеві за добру вправу вивчати все багатство української мови» [2].

Щоб належно поцінувати внесок В. Підмогильного в літературний процес 1920 – 1930-х років, потрібно розуміти об'єктивні реалії, у яких перебував український читач. Багато скарбів світової літератури на той час для нього були недосяжні. Перекладених творів недостатньо. В. Підмогильний з'являється на арені літпроцесу хоч і в несприятливу історико-політичну добу, але з літературної точки зору для нього, як для перекладача, були наявні шанси плідно працювати, бути запотребуваним, задовольняти попит інтелектуальної публіки, перекладаючи твори зарубіжних авторів. На цьому терені успішно працювали перекладачі-«неокласики» М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, що вносило нові яскраві ноти в українську літературу, збагачувало її новим звучанням. «Незалежно від того, подобалося це провідникам ідеології пролетаріату чи ні, а знайомити читача зі світовою класикою вимагало саме життя. Для того, щоб вирватися з полону хуторянства, повернутися лицем до загальнолюдських цінностей, взяти їх в арсенал свого духовного відродження, потрібно було напитися з цілющого джерела світової культури. Із фанатичною пристрасстю обстоював таку позицію М. Хвильовий. Згадаймо лишень літературну дискусію 1925 – 1928 рр., його статті й памфлети. Саме на кращих традиціях європейської класики, а не тільки російської й своєї, рідної, як завзято трактувалося, виростали Юрій Яновський, Олександр Довженко, Євген Плужник... Важливо було зробити так, щоб це джерело стало доступним не лише вузькому колу освічених інтелігентів. Внесок Валер'яна Підмогильного на цій ниві української культури величезний» [1]. На цьому акцентують Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребенник, В. Панченко.

В Підмогильний жадібно накидається на перекладацьку роботу. Готує до видання твори А. Франса українською в 24 томах (вийшло всього 8): перекладає «Таїс», томик оповідань, романи «Пінгвінський острів», «Корчма королеви

Педок», «Боги прагнуть», «Комедійна історія» та ін. Перекладає твори Оноре де Бальзака, ще одного свого улюбленця: «Батько Горіо», «Бідні родичі» тощо. Йому доручають редагувати багатотомне видання цього митця. Але сумнозвісного 1934 року вийшов, як відомо, лише перший том у перекладі та за редакцією В. Підмогильного. У 1927 – 1930-х роках В. Підмогильний бере участь у підготовці десятитомника Гі де Мопассана. Йому належать переклади «Любого друга», «Монт-Оріоль», «Сильної як смерть». Перекладає Вольтера («Кандід, або Оптимізм»), Дідро («Черниця», «Жак-фата-ліст»), Доде («Листи з вітряка»), Меріме («Коломба»); К. Гельвеція («Про людину»); Г. Флобера («Мадам Боварі», «Салямбо»); творів В. Гюго, Ж. Ромена, Ж. Дюамеля, що свідчить про колосальну працездатність, перекладацькі здібності письменника. Отже, за тринадцять років В. Підмогильний створив материк перекладної літератури, переважно французької класики, демонструючи європейськість свого рівня й світобачення: «Чим же була для самого митця ця величезна перекладацька робота? Безумовно, мав від неї неповторне естетичне та емоційне задоволення, бо ж звертався до спадщини митців непересічних, глибоких. Французька класика, яку ще в юності читав в оригіналі, багато в чому сприяла формуванню його обличчя як митця. Чи не мудрий скептик А. Франс навчив юного В. Підмогильного дивитися на людину як на цілий складний світ, у якому так тісно переплелось фізіологічне, емоційне, соціальне? Чи не з тих глибоких роздумів-осягнень людини з'являлися його дивовижна розважливість і поміркованість у поглядах на довколишнє життя, його делікатний скепсис, іронія, неспішність у висновках?» [1].

Широкий кругозір, блискуче знання французької мови, вдумливе прочитання й глибоке осмислення французької класики, усвідомлення, що для розвитку літератури необхідний синтез національного змісту та європейської форми, спонукають письменника до пошуків у цьому напрямі. Усе це не могло не вплинути на стиль В. Підмогильного-письменника. Він пише свій урбаністичний роман «Місто» й фактично в ньому продовжує традиції європейської літератури, творів Бальзака, Мопассана і Вольтера, які він саме тоді й перекладав. Французька мова збагачувала поетику його творів – повнокровністю фрази, живої, дихаючої, сповненої натхнення та пристрасті. Він зумів зблизити свою творчість із західною літературою, сприймаючи мистецькі основи нових літературних течій, доводячи стилістику своєї прози до найвищих світових зразків свого часу.

«Для нього характерні точність вислову, культура письма, максимальна об'єктивність оповіді, за якою вміло ховається автор, бо нікому не хоче накидати свої оцінки. У нього нема чорного й білого, позитивних і негативних героїв, до яких закликала марксистська критика. Він не береться вирішувати ті чи ті суспільні проблеми – це не справа мистецтва» [1]. І все це він робить у добрих традиціях світової класики.

«Людина й революція» – головна тема малої прози В. Підмогильного. У стрімкому вирі нищівних 1919 – 1920-х років він закарбував в ній чуттєву картину людського характеру революційної доби. Його творчість сповнена людськості, інтересом до розгубленості душі в змаганні з машиною смертоносного часу. Валер'ян Підмогильний сам здійснив таку ж подорож

у пошуку свого я, розкривши нові грані свідомості на сторінках своїх творів. У романі «Місто», одній зі знакових книг століття, ідеться про долю юнака в тенетах великого полісу, по суті живого хижого організму, що висмоктує совість людини. Як зауважує львівський дослідник Андрій Печарський, «суспільство для В. Підмогильного, як і для екзистенціалістів, є чимось чужим, темною холодною безоднею, яка руйнує внутрішній світ індивіда. Автор закидає своїх героїв у вир ірраціонального жаху, відчаю, трагедії буття. І все ж, у романі «Місто» прозаїк розкриває не так проблему «міста – села» в соціально-політичному ключі, як один із різновидів нарцисистично-патологічного творчого процесу героя Степана Радченка» [2].

Дослідники роман «Місто» зараховують до такої мистецької течії як екзистенціалізм, тому твір можна порівнювати з найкращими зразками літератури схожого змісту. Він близький геніальним прозаїкам і в той же час він своєрідний, яким і має бути справжнє мистецтво. Злочин, що здійснює місто проти людини, нагадує твори М. Достоевського з їх живим і зловісно сірим Петербургом і Мопассана з темою морального виродження в «Любому друзі». Разом із цим – це суто українська драма людини, сільської натури з її темною підсвідомістю, що роз'їдає серцевину особистості. Деякі дослідники творчості В. Підмогильного вважають його не лише представником течії екзистенціалізму в літературі, а навіть предтечею, провісником європейського екзистенціалізму, оскільки він на чверть століття випередив творчі пошуки французьких письменників-інтелектуалів, зокрема Сартра і Камю. Як зазначає тернопільський літературознавець Петро Сорока, В. Підмогильний нехай не теоретично, але на глибинному інтуїтивному рівні відчув наближення появи екзистенціалізму.

Чимало «білих плям» життя й творчості письменника й сьогодні залишаються не дослідженими. Це і його поїздки за кордон. У 1924 році в журналі «Нова Україна» (Прага) було опубліковано новели В. Підмогильного з циклу «Повстанці». У 1928 році письменник їде до Чехословаччини «для налагодження творчих зв'язків». А пізніше цей журнал, що його видавав у Празі Володимир Винниченко, фігуруватиме в справі В. Підмогильного як речовий доказ його «контрреволюційної діяльності». У деяких біографіях письменника читаємо, що він відвідав також і Німеччину, у Німеччині й Чехословаччині літературознавці без дискусій схвально сприйняли прозові новації В. Підмогильного; що твір віднайшов свого читача й за кордоном. Таким чином, роман «Місто» став в епіцентрі літературно-політичних дискусій 1920 – 1930-х років.

У деяких біографів присутня версія подорожі В. Підмогильного до Парижа. На жаль, через брак паперів, документів, які зникли разом із самим В. Підмогильним, і сьогодні складно описати повну картину цієї події. «Паризька поїздка» письменника, знавця й перекладача французької літератури, до цього часу залишається нерозгаданою загадкою. Вона хвилює своєю ймовірністю дослідників творчості талановитого митця, літературознавців і вабить поетів. Моя поетична уява привела мене в Париж, де міг побувати В. Підмогильний, а поетична інтуїція спровокувала народження вірша, у якому доля письменника

постає крізь призму сприйняття його уявної паризької знайомої: Лілі шукає Валер'яна й не може його знайти...

ВІЗИТ ЛІЛІ
або
ПЛАЧ ЗА ВАЛЕР'ЯНОМ ПІДМОГИЛЬНИМ

*Уберуся в бузкове, – сказала Лілі, –
сяду в таксомотор і поїду в Чаплі.
Я летіла з Парижу, я летіла з Орлі,
щоб побачить село придніпровське Чаплі,*

*Бо у тому Чаплі, у пташинім селі
хочу я говорить з Валер'яном про лі-
тературу і пити червоне шаблі.
О ля-ля! Вуаля! Валер'ян і Лілі!*

*Як вам йдеться, живеться, мес'є Валер'ян?
Як назвали новий куртуазний роман?
Поможіть, сільвупле, розкурити кальян,
О мес'є Валер'ян, о мес'є Валер'ян!..*

*Її мрії розвіє реальність жорстка –
ні родини, ні дому, лиш тополя гнучка,
тільки стріха сусідської хатки хитка:
«Запитайте про нього в ГПУ, в губчека».*

*«Де мій друг геніальний, мон шер, мон амі?
Валер'ян, мон амур, у якій він тюрмі?»
Стогін трав і отав глухо тане в пісках:
«Ви шукайте, Лілі, його слід в Соловках».*

*Нон таксі, нон мерсі, Юкраїн нон Парі, –
плаче ніжна Лілі, – Валер'ян, Валері...
Ні звізди, ні хреста, лиш холодна роса.
Біла чапля злетить в золоті небеса.
Чорна чапля присяде Лілі на плече.
О як боляче! Боляче. Боляче...*

Природа таланту здебільшого незбагненна для людського загалу. Як 16-літній неосвічений Сергій Єсенін писав геніальні вірші? Як 27-літній В. Підмогильний з незакінченою вищою освітою міг написати роман «Місто», фактично ставши предтечею екзистенціалізму в літературі, випередивши французів. Інтуїція, озаріння? Гадаю, що В. Підмогильний, як кожен великий талант, зчитував знаки з містичної бібліотеки Небес.

Народися В. Підмогильний в інший час, наша література могла б бути зовсім іншою, розвиватися цивілізовано, у суголоссі зі світовою літературою, якби не стався 1917 рік, 1929, якби не стався 1934, 1937...

Список використаних джерел

1. Мовчан Р. В. Українська література. 11 клас : [підручник для загальноосвітніх закладів] / Р. В. Мовчан, Ю. І. Ковалів, В. Ф. Погребенник, В. Є. Панченко. – К. – Ірпінь : ВТФ Перун, 2001. – 496 с.

2. Печарський А. Психологічні горизонти творчості Валер'яна Підмогильного : історія, факти, інтерпретація / А. Печарський // Українське слова: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у чотирьох книгах). – К. : Вид-во «Рось», 1993. – Кн. 2. – 1994. – С. 307 – 336. – (Бібліотека журналу «Дніпро»).

УДК 821.161.2 – 32.09

Л. Б. Стрюк, Г. М. Шалацька (м. Кривий Ріг)

ПОЗИЦІЯ АВТОРА ТА ЗАСОБИ ЇЇ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ У ТВОРАХ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ» ТА М. ХВИЛЬОВОГО «БАРАКИ, ЩО ЗА МІСТОМ»

У статті розглянуто засоби художнього вираження авторської позиції в оповіданнях В. Підмогильного «В епідемічному бараці» та М. Хвильового «Бараки, що за містом». Відзначено функцію художньої деталі, авторських зауважень, риторичних конструкцій, публіцистичних вкраплень, ліричних відступів, алегоричного підтексту образів бараків. З'ясовано, що, художньо осмислюючи образ барака як світу дисгармонії, обидва автори орієнтуються на модерністичні тенденції української літератури ХХ століття.

Ключові слова: авторська позиція, алегоричний підтекст, антитеза, модернізм, світовідчуття, художні засоби.

В статье рассмотрены средства художественного выражения авторской позиции в рассказах В. Подмогильного «В эпидемическом бараке» и М. Хвильового «Бараки, которые за городом». Выделены функции художественной детали, авторских замечаний, риторических конструкций, публицистических вставок, лирических отступлений, аллегорического подтекста образов барак. Отмечено, что, в художественном осмыслении образа барака как мира дисгармонии, авторы произведений ориентируются на модернистские тенденции украинской литературы XX века.

Ключевые слова: авторская позиция, аллегорический подтекст, антитеза, модернизм, мироощущение, художественные средства.

Валер'ян Підмогильний належить до того покоління письменників, про яке захоплено висловлювався свого часу І. Франко: «Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна...» [12, 108]. Один з перших поціновувачів його творчості В. Юноша (П. Єфремов) зазначав: «Він – «на варті страждання, а не радості людини...» [14, 97]. С. Єфремов, говорячи про майстерність письменника, наголошував, що «постаті у нього змальовано рельєфно, кількома рисами, іноді ніби схематично, часом пильно й дбайливо, часто з якимсь дивним супокоем (лікар та рибалки у тому ж таки оповіданні «В епідемічному бараці»), під яким б'ється невтішним живчиком усе ж глибокий людський талант з його увагою до людини як такої, до радощів життя» [2, 666]. Автор «Історії українського письменства» не залишив поза увагою й творчі здобутки М. Хвильового, відзначивши, що «у нього широкі можливості: бистре око меткого спостережника разом з незалежною об'єктивністю художника, вміння різко й рельєфно, без страху зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, знайти відповідне слово без зайвої розволікості, округлити цілу картину яким-небудь загальним штрихом. Люди у нього здебільшого живі в дії, в описах багато руху, <...> синіх просторів, – і тому так радісно і весело його читати, дарма, що фон оповідань тьмянний, а події – як от «Бараки, що за містом» – іноді просто жахливі» [2, 675 – 676]. Цими словами можна охарактеризувати й творчу манеру В. Підмогильного.

Г. Костюк, досліджуючи твори В. Підмогильного, згадував, що високу оцінку його таланту ще в 1924 році дав Юрій Клен: «Дар правдивого спостереження життя, уміння заражати читача настроями, тримати його увагу напруженою на протязі всього оповідання» [3, 307]. А літературний критик М. Доленго вказував на спільність мистецьких шляхів В. Підмогильного «...з Хвильовим та й трохи чи не з усією сучасною літературою» [3, 312]. Прагнення глибше осмислити таку спільність двох письменників зумовили вибір теми статті, мета якої осмислити спільне й відмінне у втіленні авторської позиції в названих творах. Важко не погодитись з думкою Г. Костюка: «Проблема одвічності й незалежності від волі людини життя на землі глибоко трактується в оповіданні “В епідемічному бараці”. В епідемічному бараці панує смерть. Там умирають приречені люди. Але поза стінами барака буяє, цвіте і сміється життя. Такі – жорстокі, але звичайні й незаперечні контрасти довкола. В. Підмогильний уміє їх тонко і глибоко відчуті і в мистецьких образах донести до читача» [3, 314]. Художня реалізація авторської позиції у творі найкраще виявляє світосприйняття письменника. У невеличкій автобіографічній замітці В. Підмогильний записав: «Життя перейдене, мов шлях заболочений. Шлях, що ним не йдуть, а бредуть, повільно пересуваючи ноги, не в силі скинути важкий налип багна. Стомлений у першому кроці, знеможений у подальших, я шукаю

світлої плями на пройденому шляху і не знаходжу...» [6, 305]. Можливо, саме завдяки такому світовідчуттю «автору вдається відтворити психологію відчуження людини від самої себе, її (трагічне в своїй суті) збайдужіння до інших, як то ми бачимо у творах «В епідемічному бараці», «Проблема хліба», «Собака», «Сонце сходить» [11, 175 – 176].

Досліджуючи творчість письменника, Л. Монастирецький цілком правомірно зазначив, що В. Підмогильний «прагне якомога глибше дослідити психологію людини та навколишній світ в їх зв'язках, взаєминах і суперечностях, заглянути в душу індивіда, оточеного щоденними турботами і сповненого роздумами про сенс людського буття на землі» [8, 126-127], бо як стверджував В. Мельник, він був вихований «на національній та європейській класиці, з філософським заглибленням у пізнання світу і людини» [4, 5]. Його герої, як зауважує Р. Мовчан, «борсаючись у полоні постійних саморефлексій, страхів, комплексів, завжди намагаються знайти вихід, нехай безглуздий і не виправданий» [7, 53]. На її погляд, «образ епідемічного бараку (своєрідний попередник «санаторійної зони» М. Хвильового) і є художньою моделлю пореволюційного суспільного життя, у якому панує атмосфера неприкаяності, збайдужіння, відчуження, самотності. Саме такі емоційні переживання супроводять дії і вчинки героїв оповідання. Має місце в цьому творі й алегоричний підтекст – автор мовби передбачає ту страшну небезпеку суспільної епідемії, яка може стати серйозною загрозою для майбутнього української нації. Хоча цю красномовну алегорію, спрямовану проти тодішньої влади, офіційна критика, очевидно, не розгадала» [7, 53]. Літературознавець стверджує, що проза обох авторів перебувала «в одному інтертекстуальному полі...» [7, 54]. Р. Мовчан помітила, що в оповіданнях В. Підмогильного «переважають темні барви життя, гнітючі, важкі роздуми, песимістичні настрої – саме цей бік пореволюційної дійсності автора приваблював найбільше. Вона стає для нього своєрідним «матеріалом» для художнього дослідження вічних, загальнолюдських проблем, серед яких він виокремлює проблему взаємостосунків чоловіка і жінки, його цікавить психологія страху перед неминучістю смерті, усвідомлення слабкості й утвердження сили... Уперше в українській прозі людина виступає самодостатнім об'єктом письменницького зацікавлення, вивчення, занурення в психологічні чинники її дій, учинків, у підсвідомість... Його герой – сукупність антропологічних, соціальних, психологічних, філософських начал, які об'єднує наскрізний мотив душі і тіла, духовного і тілесного. Герой В. Підмогильного є звичайною людиною, живою, реальною» [7, 56], а «опис страждань, переживань, хворобливих рефлексій, сум'яття тощо – <...> непривабливі “барви” довколишнього світу є основними на палітрі митця. У цьому виявився зв'язок В. Підмогильного з попередньою модерністичною традицією європейської літератури, яка мала місце і в українському письменстві, зокрема у творчості В. Винниченка <...> Прозаїк-модерніст спостерігає, якою маленькою і безпорадною може бути людина в цьому великому абсурдному світі. <...> Ніколи не висловлює свого ставлення до зображуваного, ...демонструє максимально об'єктивний, власне прозовий наратив» [7, 57].

Цілком слушно зауважив В. Мельник, що В. Підмогильний «брав найвищі творчі орієнтири, прагнуч до заглиблення в психіку особистості, яка болісно шукає себе, зазнаючи поки що більше поразок, ніж перемог, але не полишаючи наміру пізнати глибину своєї сутності й відчути себе органічною часткою великої системи буття» [5, 279]. Саме такими постають, на нашу думку, персонажі оповідання «В епідемічному бараці», починаючи від медичної сестри Ганнусі та її позашлюбного сина Антося. За концепцією автора вони шукають рівновагу в собі, зображуючи їх, письменник витворює нову модель неповної сім'ї, у якій панує любов, взаємоповага, прагнення зробити життя одне одного кращим, щасливішим, гармонійнішим, не зациклюватися на своєму стражданні, черпаючи сили від могутності й краси природи, бути максимально корисним тим, хто страждає, полегшувати ці страждання.

Один з персонажів останнього твору В. Підмогильного «Повість без назви» «журналіст Городовський проголошує своє кредо митця: “Ні, ви пірніть, будь ласка, в саму гущу життя і розберіться в ньому. Тоді ви не спатимете ночей. Ваші думки витимуть як голодні собаки, і кожен рядок ви писатимете власною кров'ю, а це єдина фарба, що ніколи не втрачає блиску”» [5, 283]. Саме так, кров'ю власного серця написані оповідання В. Підмогильного «В епідемічному бараці» та М. Хвильового «Бараки, що за містом». Аналізуючи образ Прісі, В. Мельник називає такі ознаки творчого методу В. Підмогильного: «Непогамовні суперечності між людиною і зовнішніми обставинами, сліпими інстинктами природи і обов'язковою суспільною мораллю, між прагненнями людського розуму і серця» [4, 7]. Хоч і чимало провідних дослідників творчості В. Підмогильного зверталися до аналізу його оповідання «В епідемічному бараці», усе ж комплексного його дослідження, порівняно з оповіданням М. Хвильового «Бараки, що за містом», на сьогодні не здійснено, зокрема в аспекті художнього виявлення авторської позиції. Це теж дає підстави для розгляду обраної теми.

Відомо, що в основу обох творів покладено дійсні соціальні явища, що відбувалися на Катеринославщині (епідемія тифу) та Харківщині (коли звозили «наших полонених, що були в Німеччині» [13, 242] у буремні часи 1918 та 1920-х років). Автори висловлюють свою позицію щодо виснаження та безпорадності медиків, які не мають змоги зарадити хворим, які приречені на страждання й смерть. В. Підмогильний акцентує на фатальній приреченості хворих, удаючись до художньої деталі. Так, у портреті лікаря «пристаркувате байдуже обличчя <...> на повні груди захоплював гостре й затухле повітря лікарні, мовби хотів злитися з ним і в ньому затонути» [9, 93]; або в ситуації візиту лікаря: «хворі переставали голосно стогнати, <...> та, почувавши, що їм і на крихту не полегшало, починали зойкати й кричати ще голосніше, ще нестримніше» [9, 93 – 94]; у характеристиці Явтуха Куленка, що постачав воду до барака, «нудило від смороду лікарні» [9, 95]; медичної сестри Ганнусі – «не здолала більше триматися на ногах і лягла, <...> з утоми не можна було ворухнути пальцем, <...> бачила тільки важкий, виснажливий дим, що, здавалось, заповнив кімнату» [9, 106]. Автор вдається до певного узагальнення: «І всі вони там, у бараці, існують тільки з лиха людського

та прокляття» [9, 107]. Барак у В. Підмогильного постає як образ державного «човна», у якому збайдужілі «корманічі», виснажені виконавці й приречені страдники. І цей барак здається всім ненависним. Пошесть, що знищує людей, зіставляється з посухою, яка нищить усе живе в природі, знищує врожай, загрожує голодом. Тому примара смерті витає над селом, бараком та усім досяжним зору персонажів видноколом. Автор мозаїчно з власних зауважень та реплік персонажів розкриває передчуття соціальної катастрофи: східний вітер «звідусіль висмоктував вогкість і закидав її далеко десь <...> Їй здавалось (сестрі Прісі – уточнення наше Л. С., Г. Ш.), що від спеки й суші її тіло розлазиться і зв'язок між частинами його тратиться безворотно» [9, 102]; «Дядька Микиту турбував східний вітер і суша, яку він нагонив. Дощу не було, що зійшло по степах, те никнуло, а що не зійшло, те й не сходило... Земля як дерево» [9, 100]; «по степах конала спрагла земля. Вдень вітер хапав пил та грудки, люто кидав їх на паростки хліба, рвав, розкидав і сам розсипався» [9, 106]. Аналогічні деталі й характеристики хворих у просторі бараку: від духоти й спеки хворі, «як запаморочені, повитягались на ліжках, без сну й без руху. <...> Застигли, як риби на піску» [9, 106]. З метою узагальнення картини соціальної катастрофи автор удається до метафори: «Невидимою, але відчутною хмарою скупчилась над селом пошесть та гнала до ненависного всім барака брички з жовтими тремтячими людьми» [9, 95].

Своєрідно як уособлення осередку смерті постає образ бараків в оповіданні М. Хвильового «Бараки, що за містом», у характеристиці якого домінує образ смерті: «Вітер іде широкою вулицею, добігає до бараків і тоді з важким духом трупів несеться до провалля, щоб заритися у сміття. <...> Кожного дня заганням у ворота чотири-пять вагонів напівтрупів, і бараки повні до неможливості» [13, 240]. Ключовими у вираженні авторської позиції в обох творах є образи задухи, смороду та вітру, їх використання робить відчутнішим вираз духу смерті. М. Хвильовий удається до риторичних запитань, підкреслюючи трагізм підтексту зображеного: «Чи не здається вам, що ви вже давно в бараках де трупний дух?» [13, 242]. В обох оповіданнях створено модель безпорадної, zdeформованої, антигуманної, немилосердної, збайдужілої людської спільноти. В. Підмогильний говорить про смерть делікатніше, фіксуючи окремі натуралістичні штрихи зображених трупів: «мрець з обличчя був цілком зелений, <...> узяв мерця в обійми й одніс до труни» [9, 100-101]. Жорсткі й реалії в описах «поховань» в оповіданні М. Хвильового: «...Рили невеличкі ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса. Не чекали й смерті – валили на підводи й везли на цвинтар. Везли на цвинтар наших полонених, що були в Німеччині» [13, 242]. У творі виразно оприявнюється присутність власне автора, почуття жаху й обурення відтінені натуралістичними подробицями та вкрапленнями публіцистичного характеру. Спільним для обох оповідань є вираз безпорадності медперсоналу, його виснаженості: «Лікарі ходять по палатах розгублені, сестри й служанки без ніг» [13, 242].

Автори акцентують на відсутності сміху в бараках: там панують страждання, сморід і смерть. Своєрідне очисне начало в обох творах закодовано

в символічному образі повітря. М. Хвильовий констатує: «Але не можна весь час у такій задусі. Виходять на повітря й з жагою ссуть його, як телята материні груди» [13, 243]. В оповіданні В. Підмогильного антитетичним до образу барака постає образ природи, свіже повітря якого оживляє виснажену людину: «Свіже повітря заспокоїть тебе краще од броду» [9, 110], – сказала сестра Ганнуса збентеженій сестрі Прісі. В оповіданні М. Хвильового в центральній позиції образ дощу («замжичило дрібно й холодно» [13, 248], «знову пішов дощ, у калюжах булькає» [13, 250]), що постає як образ плачу природи з приводу здеморалізованої та zdeформованої спільноти, яка втратила духовність, милосердя, сором, любов до ближнього, прагнення жити краще, здатність оновлюватися. Як зазначено в характеристиці санітара Мазія, «напевне, від трупного духу заморока зайшла» [13, 243], умотивовуючи бажання закопати вартового живим. В. Підмогильний унікав таких жахів. І хоч у його оповіданні теж домінує трагіко-драматична тональність, його персонажі очікують проблиску світлого в людському житті, очисної, оживляючої зливи.

Спільне й відмінне в названих оповіданнях простежується й на рівні позиції чоловік і жінка. В оповіданні М. Хвильового взаємостосунки між чоловіком і жінкою приземлені, спотворені («Оришка з Юхимом жартували на кроваті. Борюкались» [13, 244]), жінка в його зображенні розпутна, не викликає симпатії («Баба в обійми його: «Ходім, Юхиме, пограємось». <...> Пахне від неї ліками й ядерним бабським тілом – пухким та солодким, як медяник. <...> Оришка розіпріла – сон солодкий. Очі поросятами кувікають» [13, 249]. Використані порівняння підкреслюють гріховність, «вільних» взаємостосунків між чоловіком і жінкою. У цьому плані вагомими є взаємохарактеристики. Наприклад, Юхим, що заходжає до Оришки, називає її «шльондра непідтикана» [13, 243]. Зовнішність такої жінки в зображенні автора не приваблива: «Іще регоче, шоколадна, а груди, ніби холодець, тіпаються» [13, 243]. Інший підхід до зображення жінки у В. Підмогильного.

Найяскравішим образом у новелі «В епідемічному бараці» постає образ сестри Прісі, яка є втіленням природної краси, жіночої принадності. Вона сповнена життєвих сил, свіжості, здоров'я, молодості, життєрадісності, безтурботності. Її образ контрастує з іншими жіночими образами й з усією атмосферою епідемічного барака. Автор зазначає: «Хворі любили Прісію. Вони кликали її навіть тоді, коли вона була не чергова» [9, 96]. Це найеротичніший жіночий образ в оповіданні. Вона пробуджувала жагу бажань і життя: «Нахилялась до ліжка і на мить прикладала руку до лоба хворого. Серпанок її блузки лоскотав йому обличчя. “Жар у вас, того й пече”, – з'ясовувала вона, а її сині очі не витримували й сміялись. Хворий не встигав подякувати за ласку та легенький дотик пахучої блузки, а вона вже зникала. Далі бачили, як на зеленій горі вітер бавився її спідницею» [9, 96]. Прозаїк наділяє її рисами емоційності, пристрасності, здатності тонко відчувати красу природи. Вона викликає захоплення як у хворих, так і чоловіків зокрема, представників сільської інтелігенції. Вона була душею гурту: «Прісія підійшла й засміялася <...> Начальник станції та вчитель ураз підхопили Прісію під руки й подалися до річки

<...> Начальник станції й учитель, кожний зокрема палко притискували її руку до своїх грудей. Це було таки приємно. Крім того, вони дивилися на неї очима, де захована була незвичайна суміш покори й нахабства. Прісі було легко й весело йти, і вона радісно виставляла груди вперед... «Слухайте, соловейко!» – крикнула Пріся» [9, 99 – 100]. Автор зіставляє квітнєве буяння природи з трепетним почуттям бажання кохання, що охоплювало Прісію, прагнення повноти життя, але в той же час підкреслює минучість легковажної пристрасті, що не має майбутнього. Його героїня ніби прокидається від чуттєвих марень, повертається в реальність, у якій немає місця безтурботності та мрійливості. Вона відкидає прозу життя: заміжжя з людиною, яка врешті-решт її розлюбить. Вона не хоче бути ні коханкою, ні дружиною, бо тоді велике, бурхливе життя пройде повз неї, а вона залишиться на цій безлюдній маленькій станції навіки вирвана з його виру: «Я знаю, що прийде час, коли він покине мене... Або ще гірше – ми одружимося, як він намовляє, і будемо жити на маленькій станції, де в добу проходить два потяги <...> там будуть мимо сунутись люди, а я навіки спинюся. А занепаде ж врешті кохання, а я таки житиму, здатна тільки варити борщ та ночувати з чужою мені людиною... О, який сором це шлюбне життя!» [9, 110]. У цих словах героїні виоркеслюється початок розвитку мотиву міжстатевих стосунків, їх опозиції до кохання, що базується на спорідненості душ і швидкоплинної пристрасті.

Багатогранно в оповіданні «В епідемічному бараці» осмислюється гендерна проблеми. Сестра Ганнуся в розмові з Прісею «згадала, як той, Антосів батько, вийняв з неї молоду душу і роздушив» [9, 110]. Пріся після того, як віддалася начальнику станції, змінилася, бо усвідомила легковажність свого вчинку, «цілими днями ходила зосереджена, і сміх її вже не турбував ані саду, ані будинку, де жив увесь медичний персонал. Тільки в бараці днями чергувань до Прісі верталось її дитяче недбальство та нестримна ласкавість...» [9, 107]. Тяжко переживає розрив з Прісею начальник станції, він не хотів змиритися з її відмовою від продовження стосунків: «Одну хвилю серце йому підкотилось до горла і він схопився, щоб бігти з цією книжкою до барака та крикнути там: “Пріся моя! Ось документ!”. Та він заховав книжку; він зрозумів, що кохання промчало повз нього, як потяг, і зникло ген, як і всі потяги, що проходили коло його станції» [9, 112]. Метафоричне визначення кохання «промчало» – стосується долі всіх персонажів. Одна з домінант у розвитку змісту цієї парадигми – концепція легковажного, нерозділеного, понівеченого кохання, що психічно травмує людину, спричиняє її усамітнення, страждання. Його розкриття досягається в розвитку сюжетної лінії вчителя з його нерозділеним коханням. Його біль утрати надії бути поряд з Прісею автор передає в сцені гри на скрипці. Спочатку вчитель грав по нотах, а потім «починав грати те, що, здавалось йому, він чув давно... Потім перед ним у яскравих фарбах з'являвся барак і все, що там стогнало й катувалось. Безкрайньою валкою сунулись перед ним юрби людей з підтятими думками та розкряним тілом, а він, як найнятий музикант, komponував їм величний марш *Funebre* (похоронний марш)» [9, 109]. У цій картині активізовані звукові образи, що передають внутрішній стан героя – його душевний біль, у якому

особиста катастрофа зливалась з суспільною, всенародною трагедією, зміст якої відтінено образом «безкрайньої валки», що нагадувала примар, які йдуть у небуття під звуки похоронного маршу, що грав учитель. Так сконцентровано передано душевний стан персонажа, який зазнав гіркоти нерозділеного кохання та соціального лиха – епідемії, що трощила людей, їх долі, прирікаючи на муки і смерть. Функціонально й концептуально значимим в оповіданні «В епідемічному бараці» є персоніфікація звуків, які сприймав лише один слухач цієї музичної імпровізації – церковний сторож дід Якимець: «Дід сидів у кутку <...> геть розгублений та почував, як звуки великими клинами врізаються в його тіло і трощать його на шмаття» [9, 109]. Ці образи співзвучні зі звуковим рівнем зображення стану героя з оповідання В. Винниченка «Раб краси» – парубка-сироти Василя, який грає на сопілці: «Здавалося, то були не звуки дерев'яної засмальцьованої палички, а гострі, колючі думки, які на чорних, незримих крилах летіли від рівчака і билися в душі. І, вриваючись туди, вони з болем впивались в серце, дряпали мозок, і серце нило. ...Вони несли з собою шматки страждання, шматки невивплеканої журби...» [1, 54]. Те, що В. Винниченком заявлено безпосередньо, у В. Підмогильного винесено в підтекст, що зорієнтований на екзистенційний вимір вираженого відчуття. У фразі «компонував їм величний марш Funebre» квінтесенція трагіко-драматичного, що оприявнюється в ситуації розуміння героєм своєї приреченості на самотність, безпросвітності існування й випадковості зустрічі з Прісею: «Він почав потроху розуміти, що Пріся з'явилась тут через пошесть, через зойки людського болю і смерть» [9, 107]. Гендерна проблема самотності пов'язана з образами кожного з персонажів, зокрема і діда Якимця, який «жив уночі, коли всі спали; а вдень, коли всі жили, дід спав, і ніколи не снилося йому сонце» [9, 109]. У цій характеристиці акцентовано ознаки самотності, безбарвності, безрадісності самотнього життя людини похилого віку, без сім'ї, без притулку. Його драматизм теж актуалізовано звуковим образом («трощили його на шмаття») звуки вчительової скрипки.

Осібне місце в оповіданні «В епідемічному бараці» автор відводить образу медичної сестри Ганнусі та її сина Антося, які скорельовані на позицію матір / дитина. За авторською характеристикою, вони ніколи не розлучаються, їх об'єднує ніжна любов один до одного та спільна гірка доля зраджених і покинутих. Вони відчують свою окремішність, тому й рятуються в спілкуванні з природою: «Сестра Ганнуся повела сина до скель над річкою. Потім вони гуляли по саду, що невпинно прокидався, та ходили дивитись на землю, розкряну плугами. Антось споглядав те й навчався у природи мовчазності та спокою. Крім того, при звичаювався не жохатися з її могутності» [9, 96]. Сестра Ганнуся всю себе, як і Шевченкова Ганна, героїня поеми «Наймичка», віддає синові. Вона не шукає розваг у товаристві молодих чоловіків, як Пріся, бо має «незаконного» сина, який став сенсом її життя. Син і мати – це єдині з персонажів, хто не відчуває самотності. Вони постійно разом: «Наступну добу чергувала сестра Ганнуся» [9, 100]. С. Єфремов у зв'язку із висунутою в оповіданні «В епідемічному бараці» проблемою виховання дитини, називає Антося «ретортним гомункулусом» (retortus – повернутий назад [10, 586]; homunculus –

схожа на людину істота, яку можна здобути штучно» [10, 179]), якого «виховує мати на розмірену машину, де нічого дитячого не лишається» [2, 663], зважаючи на це, стверджує, що хлопчик, зображений у творі, «на десятій уже весні – дідусь, а хто ж не був дитиною, не буде з того і людини» [2, 663]. На думку С. Єфремова, В. Підмогильний характеризує персонажа-дитину п'яти років як підлітка, тобто відносить до більш старшої вікової групи, називаючи десятилітнім хлопчиком. Він має рацію, якщо зважити на те, що умови життя забрали в дитини дитинство. Він скривджений батьком, який відцурався від нього й від його матері, він живе в оточенні дорослих, бо ні в кого немає дітей. Матері доводиться брати дитину з собою на чергування, оскільки ні на кого полишити, вона його рятує від людського ока, виводячи у світ природи, прагне знайти в ній спокій, гармонію, красу. До того ж хлопчик ходить з ціпочком, очевидно, він покалічений. Щоб дитина не відчувала своєї ущербності, вона показувала йому страждання інших людей в епідемічному бараці. Гартувала до життя, а, можливо, готувала до сродної праці. Мати і син разом набували соціальної та психологічної рівноваги. Такий стан стосунків між ними автор підкреслює в психологічно навантаженій характеристиці: «В кімнаті Ганнуся сіла на стілець біля вікна та взяла Антося собі на руки. Міцно притискувала вона його до себе, мовби хто хотів його від неї відняти, і так довго сиділи вони, мати й дитина, з єдиним почуттям своєї окремішності» [9, 103]. Автор акцентує на означенні «окремішність» матері й дитини від соціуму, який бачить їх «чудними», бо 22-ох річна Ганнуся ввечері не гуляє з молоддю, бо мати і син нерозлучні, оскільки після обіду хлопчик, дякуючи мамі, цілує її в руку, а під час прогулянки дарує їй букетик польових квітів: «Коли скінчили обідати, Антось цілував матері руку, взяв свій ціпочок і подався до саду. Прися знала, що він принесе звідти матері квіток» [9, 98]. Автор виокремлює деталі ніжного ставлення матері і дитини один до одного, їх взаєморозуміння, любові: «притискувала» Ганнуся дитину до себе, «зовсім не розлучалася з сином. Разом вони ходили по степу, збираючи квіти, разом чергували біля хворих. Здавалось, вони мали таємницю від усіх, що зв'язала їх навіки» [9, 108]. Ця гармонія стосунків матері і дитини співвідноситься з гармонією природи як простором очищення та заспокоєння. Ганнуся з сином знаходили в природі умиротворення для душі, силу, відчуття гармонії зі світом, вона наповнювала їх легені свіжістю повітря й пахощами степу, що витісняли з грудей задуху епідемічного бараку. Відродження в природі відроджувало душі сина та матері. У цьому вираз авторського оптимізму щодо майбутнього цієї маленької родини.

Антиподом Ганнусі у творі постає образ медичної сестри Одарки Калинівни. Їхня опозиційність відзначена теж у контексті співвіднесення мати / дитина: «Через питання про виховання Антося між цими сестрами була затаєна ворожнеча» [9, 96]. Її хвилювало, що «хлопчик не перехрестився після обіду. “Що буде з його? – гадала вона. – Що може бути з хлопця, в якому з дитинства не розбуджено Бога?”» [9, 98]. Ганнуся ж пояснила сину, що Бога «кволі люди вигадали, щоб була ще одна надія...» [9, 108]. Одарка Калинівна в усьому сподівається лише на Бога, вважаючи, що їй потрібно молитися «за цих

божевільних, грішних людей... Вона не прохала вже, вона умовляла Бога, радила навіть. Врешті вичерпувались усі молитви, а загадковий Бог вимагав ще слів благання й любові» [9, 101]. І хоч вона молилася за всіх, хворі її не любили. Торкаючись теми Бога, перед яким Одарка Калинівна лежала «виснажена й нікчемна» [9, 102], автор називає його «жорстоким Нареченим» [9, 102], а згадуючи про вечірню молитву рибалок, певним чином узагальнює: «Після вечері всі молились на схід, і кожний молився своєму богові: у дужих душею і Бог був грізний та потужний, в кволих був Бог добрий і м'який» [9, 104].

Образам сестер і збайдужілого до людських страждань лікаря, який не любить «підмальовувати життя», вважаючи, що «слабодушність це» [9, 98], протиставляється в оповіданні В. Підмогильного образ фельдшера, який відчуває огиду до своєї професії. У розкритті його сутності автор теж звертається до зіставлення його з Антосем. Він наголошує на відмінності його виховання Антосевому, де перевага віддавалася примусу. Згадуючи своє дитинство, фельдшер розповідає: «Коли мене віддали до фершальської школи, – казав він, – я плакав, я благав не робити цього. Я передчував, що мене чекає – оточення гнилих людей, що пухнуть і конають серед смороду. А мене таки віддали. Я тікав – мене духопелили, як тварюку» [9, 97]. Це зумовило в майбутньому і його ставлення до професії та милосердя. Йому до душі була лише рибалка: «Гарно на воді! – казав він. Тільки й життя, що посидиш на камінці з вудкою. Принаймні хоч спочинеш від тих миршавих жовтяків» [9, 97]. У його словах і зневага, і відрізка до хворих. Такими рисами наділено покоївок, які «реготали і зле зацитькували хворих, як ті починали дуже вже голосно кректати або плакати» [9, 95], та санітарів з оповідання М. Хвильового, які «всіх лаяли. Навіть мерців і хворих» [13, 241]. На прохання хворого дати води санітар грубо й цинічно відповідає: «Багато вас... Все одно завтра в яму. Хворий з жахом подивився на Мазія й заскиглив. <...> Пахло трупами» [13, 245]. Санітар Юхим незадоволено промовив: «Не могу я більше терпіти, вашого духу нюхати» [13, 246]. Обидва автори акцентують на відсутності християнського милосердя, антигуманності персонажів, для яких їхня професія не є сродною працею. У творі В. Підмогильного сестра Одарка Калинівна закликає фельдшера до милосердя, намагається присоромити: «Сором, – сказала, образившись, Одарка Калинівна. – Люди страждають, а ви смієтеся з них» [9, 97]. Фельдшер не хоче ні «панькатися» з хворими, ні «бігти на село рятувати їх» [9, 97]. Лікар єдиний, хто зрозумів фельдшера й надав йому відпустку на два місяці, бо «кожний має собі своє...» [9, 104]. Розгортаючи цю тезу («кожний має собі своє»), автор уводить епізодичний образ рибалки Охріма, якого б'є дружина, бо він не хоче хазяйнувати на землі, а хоче лише рибалити. Він не може обробляти землю, не може «різати плугами» її, бо вона в його розумінні «стогне під ногами тисячі людей» [9, 105]. Він зізнається, що з нетерпінням чекає «поки розтануть сніги, щоб податися жити на косу...» [9, 105]. Звернувшись до цього образу, письменник торкається і гендерної проблеми, і проблеми сродної праці, і життєвої філософії.

Домінуючою у творі В. Підмогильного є проблема самотності, що виснажує кожного з персонажів, але причина самотності в кожного своя. Одарка Калинівна

потерпає від того, що «почала боляче відчувати самотність своїх поглядів» [9, 100], що їй «важко жити з цими людьми, але розрадила себе тим, що Христос ніс куди важчий хрест» [9, 98], дочка ліхтарника «самотньо блукала по платформі, бо інтелігентних юнаків бракувало, а сільськими вона гребувала» [9, 105]. Лікар теж самотній, єдиний його порятунком від перевтоми під час епідемії – це цигарки, які він скручує власноруч. Його вважають «чудною людиною», бо «одмовлявся брати гроші та крашанки за лікування» [9, 99]. Поза професією він свого життя не уявляє, часом у нього виникає певний антигуманний страх: «А що як не стане враз пошесті та хвороб?.. Як же я тоді? Він засміявся. Дурниці. Пошесть завжди буде, як не на Україні, то в Китаю або ще десь» [9, 113]. В останніх рядках твору автор іронічно зазначив, що на Великдень «воскреслий Бог не прийшов у барак, і сестра Ганнуся стояла перед ним, як самотній дозорець на варті страждання» [9, 113]. Покоївка ж, яка чергувала з нею, була сердита, «як гадюка, бо всі її подруги будучи релігійні, подалися христосуватись до церкви, дарма що христосувались були щоночі і без Христа» [9, 113]. У цьому контексті автор порушує важливу морально-етичну проблему поцілунків та статевих зв'язків без кохання. В епізоді на початку твору згадано випадок із життя одного з персонажів: «Петро Горобець, що ходив ночувати до покоївки Марти, прийшов на підпитті та, переплутавши ліжка, згвалтував покоївку Гашку» [9, 95]. Аморальний з точки зору автора не лише вчинок, а й те, що він не став предметом осуду, а викликає сміх інших покоївок. Про такі міжстатеві стосунки йдеться і в оповіданні М. Хвильового: «Від Мазія Юхим пішов до Оришки. Були у неї інші санітари, так би мовити, товариші Юхимові... Помітив Юхим, що Оришка підморгувала комусь» [13, 242]. У зображенні таких стосунків героїв автори не лише мали на увазі їх невідповідність народній моралі, а і їх зумовленість соціальними умовами дійсності.

Отже, обидва письменники у своїх оповіданнях виступили проти антигуманних тенденцій, що панували в суспільстві, робили людей байдужими, жорстокими й немилосердними. Вони засудили деградацію людини в умовах соціальних катастроф таких, як війна та епідемія, відсутність державної уваги в порятунку людей. Образ бараків у їхніх творах має алегоричний підтекст. В оповіданні В. Підмогильного охоплено ширше коло проблем, породжених реальною дійсністю: самотності, відчуженості, байдужості людини до людини, віра в Бога, атеїзм, висуває опозиції гармонії / дисгармонії, світ природи / світ соціуму. Осмислюючи образ барака як світу дисгармонії, обидва автори орієнтуються на модерністичні тенденції. М. Хвильовий використовує натуралістичні образи та публіцистичні вкраплення, психологічний паралелізм, образ осінньої сльоти як символ народних сліз, що відтінює розвиток теми дегуманізації та деградації суспільства. В. Підмогильний здебільшого вдається до засобів зіставлення, антитези, персоніфікації звуків скрипки, протиставлення краси і величі природи вбогості, нікчемності людського існування, її приреченості на духовне та фізичне страждання. Він створює нову модель неповної сім'ї, що протиставляється збайдужілій та антигуманній спільноті. Образ присмерку та ночі є виявом людського несвідомого, що деформує світовідчуття особистості,

гіпертрофує її слабкості, спонукає на невважені вчинки. В. Підмогильний полемічно виражає погляди на сенс життя, обравши найгуманнішу позицію – стояти на варті страждання, прагнути полегшити їх.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: для ст. шк. віку / Володимир Винниченко / [упоряд., передм., прим. В. Є. Панченка ; худож. оформл. О. В. Штанка]. – К. : Веселка, 1993. – 383 с. – (Шкільна бібліотека).
2. Єфремов С. В. Підмогильний / Сергій Єфремов // Єфремов С. Історія українського письменства / [худож. оформл. В. М. Штогірина]. – К. : «Феміна», 1995. – С. 661 – 666.
3. Костюк Г. Валер'ян Підмогильний / Григорій Костюк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3-х кн. – Кн. 2. – К. : Рось, 1994. – С. 307 – 317.
4. Мельник В. О. Валер'ян Підмогильний : [передмова] / В. Мельник // Підмогильний В. Оповідання. Повісті. Романи. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 5 – 25.
5. Мельник В. Валер'ян Підмогильний / В. Мельник // Історія української літератури ХХ ст.: у 2-х кн. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1998. – С. 277 – 284.
6. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний / Р. Мовчан // Письменники Радянської України. – К., 1989. – С. 305 – 328.
7. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний / Р. Мовчан // Дивослово. – 2011. – № 2. – С. 51 – 57.
8. Монастирецький Л. С. Валер'ян Підмогильний // Українська література. Імена та долі письменників: методичні поради: у 3-х частинах. – К. : Бібліотека українця, 2001. – С. 126 – 127.
9. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / [Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; ред. тому В. Г. Дончик] / Валер'ян Підмогильний. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
10. Словник іншомовних слів / За ред. член-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. – К. : Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1974. – 776 с.
11. Соболь В. О. Валер'ян Підмогильний / В. О. Соболь // Нові імена в програмі з української літератури: посібник для вчителя / Упорядник В. Я. Неділько. – К. : Освіта, 1993. – С. 170 – 180.
12. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 108.
13. Хвильовий М. Твори : [у 2 т.] / Микола Хвильовий. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Дніпро, 1990. – 650 с.
14. Юноша В. Поет чарів ночі / В. Юноша // Вир революції. – Катеринослав, 1921. – С. 97.

Annotation

Stryuk L. B., Shalatska G. M. The author position and artistic ways of her expression in the works of V. Pidmohylnyi "In the epidemic barrack" and M. Khvilevyi "Barracks that in the suburb"

The article considers the means of the artistic expression of the author's position in the stories "In the Epidemic Barrack" by V. Pidmohylnyi and "The Barracks in the Suburb" by M. Khvylovy. The particular attention is paid to the role of allegorical implication of the images of barracks in both works, to the parallelism, the comparisons, the antitheses, the personifications of musical sounds, the modeling of human relationships, the emphasis on situations indicate helplessness, loneliness, alienation, hopelessness, characters'sufferings, inhumanity, unmercifully, indifference, cruelty of an environment. The article notes the special function of an artistic detail, the author's remarks, rhetorical structures, publicistic impregnations, lyrical digressions characterize a condition of the nature, and a temporary point of the writer sight. The importance of such approach in expression of the author's position concerning the certain phenomena of an era was proved. The features of the reflection ofthe author's mind and attitude in the works of modernist writers were indicated during the investigation. It is discovered that both of the authors focus on the modernistic tendencies thinking about the image of the barrack as a world of disharmony. M. Khvylovyuses the naturalistic images, the publicistic impregnations, the psychological parallelism, the image of the autumn bad weather as the symbol of people's tears expressing the idea of the dehumanization and degradation of contemporary society. V. Pismohylny uses the antithesis and the comparison; he personifies the image of the sounds of the violin, contrapose the beauty and the greatness of the nature to the poverty and the meanness of human existence, distresses the fact that every human is doomed to physical and spiritual sufferings. He creates a new model of an incomplete family which is opposite to indifferent and inhumane society.

Key words: author's position, allegorical implication, antithesis, modernism, attitude, artistic means.

УДК 821.161.2 – 3.09

О. М. Тимофеева (м. Дніпро)

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ТА ЛЬВА СКРИПНИКА

У статті досліджено своєрідність психологічного зображення світу й людини в «малій» прозі Валер'яна Підмогильного на матеріалі оповідань «Син», «Проблема хліба», «Іван Босий» та Льва Скрипника «За все», «Маленька степова

рудня», «Кортаяк». Розглянуто основні засоби психологізації характеристик персонажів (діалог, монолог, внутрішнє мовлення, психологічний портрет тощо). Виявлено, що автори відтворювали психологічні стани героїв у хвилини найвищого напруження, зосереджуючи увагу на кульмінаційному моменті. Митці у визначених творах створили збірний образ людини своєї епохи, показали її в критичних життєвих обставинах, оголивши її внутрішнє «я».

Ключові слова: психологізм, діалог, монолог, внутрішнє мовлення, портрет

В статье исследуются особенности психологического изображения мира и человека в «малой» прозе Валерьяна Підмогильного на материале рассказов «Сын», «Проблема хлеба», «Иван Босый» и Льва Скрипника «За все», «Маленький степной рудник», «Кортаяк». Рассматриваются способы психологизации характеристик персонажей (диалог, монолог, внутренняя речь, психологический портрет и т.п.). Отмечено, что писатели в своих произведениях акцентируют на психологических состояниях героев в минуты наивысшего напряжения, сосредотачивая внимание на кульминационном моменте. В. Підмогильный и Лев Скрипник создали собранный образ человека своей эпохи, и, показывая его в критических жизненных обстоятельствах, раскрыли внутреннее «я».

Ключевые слова: психологизм, диалог, монолог, внутренняя речь, портрет.

Українська проза 20 – 30-х років минулого століття відзначалася поглибленим інтересом авторів до психології героїв. У контексті творчості письменників «Розстріляного відродження» проза В. Підмогильного, як визначає В. Мельник, позначена художнім пізнанням людини в несприятливих для неї суспільних обставинах фізичного виживання чи й трагічного фіналу її життя. Це пізнання виражено на глибокому психологічному рівні, що значною мірою зумовлено ґрунтовним освоєнням автором європейської художньої класики. Як справедливо підкреслив Л. Сенік, саме «феномен 20-их змінив українську літературу не лише тематично, а й стилістично, увів внутрішню, світоглядну й психологічну «колористику», урізноманітнив психоаналіз...» [4, 432]. Дослідник зауважував, що «екзистенційні проблеми людини скеровували письменників (В. Підмогильний, М. Хвильовий, М. Івченко) до екзистенціалізму як філософсько-естетичної системи. Власне в такому ключі прочитування їхніх творів відкриває реципієнтові не тільки нові аспекти буття людини, а й глибокі «таємниці душі» [4, 436]. На сучасному етапі літературознавчих досліджень науковці (В. Агеєва, Ю. Лавріненко, В. Мельник, Л. Сенік та ін.) акцентували на потужному психологізмі у творах А. Головка, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, І. Сенченка, М. Хвильового та ін.

В. Мельник у відомій монографії «Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.» (1994) переконливо показав, що життєвий та творчий шлях письменника чи не найвиразніше ввібрав усі розмаїтості епохи «Розстріляного Відродження». Романи В. Підмогильного «Місто» (1928) та «Невеличка драма»

(1930) – у контексті зі схожими творами – «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича (1928); «Майстер корабля» (1928), «Чотири шаблі» (1930) Ю. Яновського; «Робітні сили» (1929) М. Івченка та ін. засвідчили високий рівень зрілості української культури та глибоке освоєння поетики психологічного реалізму.

І не лише його романи, а й оповідання, з якими В. Підмогильний входив у літературу на початку 20-х років ХХ ст. У творчому доробку Валер'яна Підмогильного чільне місце посідає його мала проза, у якій письменник головну увагу приділяє дослідженню внутрішнього світу героїв і через їхні почуття та емоції зображує людину, реалії її життя в умовах тогочасної складної доби. Цінність творчої спадщини В. Підмогильного неодноразово була об'єктом літературознавчого розгляду, але деякі аспекти його доробку залишаються недостатньо вивченими, зокрема особливості психологізму його малої прози. Основним об'єктом дослідження В. Підмогильного є людина, її внутрішній світ, вчинки й помисли. Це й зумовило вибір теми дослідження в цій статті. З метою проєкції малої прози на загальний стан психологічної прози беремо до уваги й оповідання Л. Скрипника, проза якого багато в чому перегукувалася з творчістю В. Підмогильного. Проблема психологізму у творах Л. Скрипника сьогодні залишається зовсім не вивченою.

Актуальність нашої розвідки зумовлено необхідністю більш повного комплексного висвітлення особливостей індивідуального стилю прозаїків в обраному аспекті. Дослідники творчого доробку Валер'яна Підмогильного частково торкалися цього питання. О. Стадніченко проаналізувала малу прозу письменника в аспекті екзистенціалізму [9]. «Ірраціональний психологізм», як основу художнього мислення В. Підмогильного визначав К. Дуб. [1] «Внутрішня людина» в новелах та оповіданнях прозаїка стала предметом дослідницької уваги Р. Мовчан [2]. Виходячи з недостатнього висвітлення зазначеної теми та її актуальності, формулюємо мету нашої статті: з'ясувати особливості психологізму в оповіданнях Валер'яна Підмогильного та Льва Скрипника, їх роль у розкритті ідейно-тематичного змісту творів, характеристиці персонажів.

Валер'ян Підмогильний, Лев Скрипник зверталися до різноманітних засобів психологізму, здебільшого до монологів, діалогів, внутрішнього мовлення, для вираження почуттів героїв. Уже в ранній прозі В. Підмогильний демонструє психологізм у зображенні дійсності. Він як митець бачив ті явища життя, які є визначальними в людському бутті. Героїв ранніх оповідань В. Підмогильного об'єднує пошук відповідей на такі складні питання, як життя і смерть, мораль і культура. Зокрема, оповідання «Проблема хліба», «Син» та «Іван Босий» близькі за темою. У центрі уваги письменника – реальна подія: голод, що охопив південні регіони України. Автор через промовисті деталі відтворює трагізм ситуації, коли тисячі людей опинилися між життям і смертю. В оповіданні «Син» В. Підмогильний зображує сільського хлопця Грицька Васюренка, який, перебуваючи в екстремальних умовах, намагається діяти за правилами народної моралі. Грицько, не маючи можливості піти десь на заробіток, бо не може залишити хвору матір, виносить з хати всі речі, щоб обміняти їх на хлібину для неньки, хоч сам уже досить слабкий. Вияв на рівні підсвідомої поведінки героїв

у творах В. Підмогильного досягається через внутрішній монолог. Вражає характер внутрішнього мовлення Грицька, який за раз з'їв останню паляницю, якою збирався нагодувати матір, його мучить сумління: «Падлюка я,— шепотів він,— падлюка, стерво. Матір пограбував. З туги, з ненависті до самого себе він аж посирів, гидко було почувати урчання свого шлунка» [3, 146]. У цілому внутрішньому засудженні героєм себе підкреслено внутрішню дисгармонію почуттів головного героя. У формі психологічного самоаналізу визначено переживання героєм своєї поведінки, у якому поєднано сором і сумління, що зумовили почуття ненависті до себе, що завершується розпачливим словом засудження свого вчинку: «Як же я не примітив? Ех, сказано: голодне-безпам'ятне» [3, 148]. Через внутрішнє мовлення, підкреслено, що хлопець під впливом обставин поступово ламається морально, адже його жертвність в умовах голоду була дуже незвичною. У ситуації голоду, трагізм якої посилюється за допомогою зображуваного деталями жахаючого змісту; після смерті матері до тваринних інстинктів заради того, щоб вижити: «А що, якби змовчати, не казати, що мати померли? Він аж остовпів з цієї думки. Даватимуть їжу ніби для неї, а він їстиме сам. Тільки три-чотири дні — і він подужчає. Але ж як тримати мерця в хаті? То вже не мати. Матері немає. Врешті він наважився. Ввійшов у хату певним кроком, взяв мерця в обійми і кинув у звалений льох...» [3, 152]. Через внутрішнє мовлення передається емоційна напруга: герой ставить собі запитання, на які немає відповідей. Грицько Васюренко забуває про вічні моральні цінності: добро і зло, відданість і зрада, які врешті-решт розмежовують життя і смерть. Для нього це вже не мати, а просто мрець. Але хлопець не остаточно перетворився у тварину, його все ж таки мучить сумління: «Совість мутить,— подумав,— он воно що. Мучить, шматує, в'ялить мене. Пропав я» [3, 155]. Через емоційно-насичені дієслова виражено внутрішній стан героя («мутить», «шматує», «в'ялить»), наголошено, що герой ще не зовсім втратив людську подобу. В. Підмогильний в оповіданні «Син» створив правдивий образ людини, яка перебуває на розпутьті життєвих орієнтирів.

Схожу тематику має ще один відомий твір В. Підмогильного «Проблема хліба», у якому емоції персонажів виражені через їхнє внутрішнє мовлення. Героєм цього оповідання є студент-пристосуванець, який діє чітко, з холодним розрахунком, орієнтуючись у різних обставинах. У його уста вкладено холоднокровну розповідь про власні пригоди. Автор ніби випробовує його на стійкість, поставивши героя на моральні терези, на важелях яких життя і смерть. Студент стає на шлях спекуляції, убиває людину, старого сторожа, проте ці вчинки ніби проходять повз його совість, не викликають мук сумління. Не довго вагаючись, він пристає до Марти, жінки молодої, але непривабливої. Він спокусився на їжу, на її смачні піріжечки: «Воно почалося, нове життя! Яка радість, який спокій! Шлунок задоволено, і моя душа шугає над світом, як духотворець» [3, 324]. Проте марно тішить себе герой, ставши альфонсом, він порівнює себе з жінкою, яка здавна перебувала на утриманні. І водночас починає осмислювати своє буття, співчувати сам собі: «Я відчуваю себе, мов немовлятко в колисці, я ніби ссу великі груди існування. Мені колишнє життя, що я бачу,

і його гармидер співає мені пісню. Я ніби стою на величезній горі, й біля ніг моїх – хмари й земля...» [3, 325]. Цей внутрішній монолог засвідчує намагання героя виправдати себе; порівнюючи героя з немовлям у колисці, автор акцентує на його інфантильності, невмінні відповідати за свої вчинки. Поступово студент усвідомлює всю ницість свого становища й те, що він перебуває на дні суспільства, «...як холодна хризантема на угноєній землі...Так де-не-де на ланах життя повстаємо ми, самотні, пишно-холодні квітки, і вдивляючись у самих себе, як у безодню світла і тіні» [3, 326]. В. Підмогильний звертається до контрасту, протиставляючи світло і тінь, радість і сум, життя і смерть. Головний герой порівнює себе з «холодною хризантемою», а всіх інших людей – з «пишно-холодними квітками», завдяки такому контрастному порівнянню, письменник актуалізує психічний стан персонажа, який відчуває беззахисність перед проблемами світу й водночас надію на краще. Як слушно зазначає Р. Мовчан, «тут не лише оголено непоборну могутність ірраціональних сил, а гостро зацентовано питання: чи дух може упокорити тіло, перемогти плоть?» [2, 231 – 234].

Ще один твір «Іван Босий» В. Підмогильний урізноманітнює використанням монологів для розкриття психології своїх персонажів. При цьому в активній позиції переважно монолог-звернення: «Люди, люди, подивіться навкруги, побачите пониклі хліба, що благають роси, погляньте на луги, позбавлені паш, почуйте стогін землі, якій не дано пити, скажіть чи не справджується кара Господня? Зазирніть собі в нечисті душі і скажіть, чи не пекло вам у душі, чи не прокляття й смерть? Схаменіться, люди, прозріть свої злочини й покайтесь!... Тоді впаде дощ на ваші землі й ласка Божа вам у серця...» [3, 331]. У цьому монологі-зверненні Івана Босого до людей передано такі емоції, як обурення, гнів і водночас страх перед невідомим. Автор, використовуючи питальні та окличні речення, виражено посилює емоційну напругу. Крім цього, певне напруження передають дієслова наказової форми – «подивіться», «скажіть», «зазирніть», «схаменіться», «прозріть», якими головний герой твору намагається привернути увагу людей до головного – до своєї душі. Адже, лише зазирнувши у свою душу, можна знайти відповіді на багато хвилюючих питань. Саме так, вкладаючи в уста свого героя пророчі слова, В. Підмогильний фіксує увагу на причинах трагізму ситуації, яка склалася в ті часи в суспільстві. У цьому оповіданні автор також порушує питання віри, релігії, народної моралі. Це яскраво засвідчує діалог-диспут:

– Ти хто?

– Я Іван Босий, якого небо послало зняти людям полуду з очей. Великий Бог загартував мені душу й поклав на уста мені слова...

– Сховай собі Бога в кишеню! - зареготавши, гукнув він. – Покажи документи! Де твоя посвідка?

– Бог мені посвідка й захист, ім'я його записане на чолі.

– Прокляття на тебе, що наважився піднести руку на слугу Господнього. Хай грім уразить тебе з ясного неба... Начміліції з огидою ворухнувся в сідлі...

– Що воно таке? – прошепотів він [3, 336].

У цьому діалозі Івана Босого презентоване краще від інших його усвідомлення кризи, яка настала в людських стосунках, коли втрачаються елементарні норми моралі, коли на задній план відходить віра в Бога. Розвиток цієї ідеї поглиблюється через протиставлення образів Івана Босого та начальника міліції, якого покликали зловити дидака, який нагадує людям про Бога й вселяє в них страх спокути їхніх гріхів. Останній яскравий представник зневіреної людини, проте Іван Босий усе ж таки примусив його замислитися над вічними цінностями, адже це була незвична боротьба віри і зневіри в Бога. Автор виявив себе в цьому оповіданні справжнім психологом-аналітиком, зокрема, використовуючи в діалозі уривчасті фрази та паузи, він передає такі психічні стани героя, як гнів, обурення, страх.

Тексти оповідань Л. Скрипника також відзначаються тональністю знервованості, динамічністю розкриття почуттів, станів, дій, що нерідко засвідчено через діалоги, як, наприклад, в оповіданні «За все»:

– Братці! Товариші! Невже ж у нас стрілятимете? Подивіться ж на нас...

– Расходись!

– Вперед! Хай живе революція!

– Павза... Страшна довга павза...

Хтось вигукнув:

– Братці! Невже стрілятимете?

– Плі!

Випал. Дим. Крики.

– Солда...ти... що ви робите?..

– Плі! [6, 11].

У цьому діалозі-обуренні автор за допомогою синтаксичної аритмії відтворює конвульсивність почуттів і переживання героїв оповідання – шахтарів, які намагалися відстояти своє право на кращі умови праці, за що й поплатилися своїм життям. Екстатична мова, питальні, окличні речення, паузи виражають кризу власного «Я» героя, передати пафос соціальних потрясінь епохи. Через внутрішнє мовлення реалізовано рецепції героєм так званого зовнішнього простору, який трансформується у внутрішній, стає еквівалентом психологічного буття людини. Як відомо, існує декілька класифікацій монологів. Найпереконливішою з них нам видається класифікація В. Фащенко [11], в основу якої покладено змістовий критерій. Дослідник виокремлює три основні типи внутрішнього монологу (монолог-спогад, монолог-роздум, монолог-мрія) та три форми відтворення їх – від першої особи («я»), в авторському переказі й авторський переказ плюс мова героя (невласне пряма мова). Водночас літературознавець підкреслює, що «структура монологу – логізована, асоціативна, діалогізована, наближена до письмового чи, навпаки, до усного мовлення, – залежить від характеру дійової особи, її вдачі, змісту самого монологу, а також від конкретної ситуації та художнього завдання, яке вирішує той чи інший прозаїк» [11, 222].

Складовими наративної організації низки творів Лева Скрипника є діалоги, монологи, внутрішнє мовлення. Характерним є, наприклад, внутрішній монолог

Льоньки, героя «Маленької степової рудні»: «На життя, на побут наш я он як дивився: – З одного боку, воно так і повинно бути... Повинні бути й директори, управителі. А з другого боку, – серце рвалося на частки... Клекотіла душа, і від цього почував я дикі муки... здавалось революцію зраджено... Отож, погано було...» [5, 28]. У ньому виражено роздвоєння його душі, його психологічний стан, викликаний почуттями безвихідності, неможливості подолати суперечність між «Я» громадським та «Я» особистим, що передано через самоусвідомлення Я – нарації («клекотіла душа», «серце рвалося на частки»), а також за допомогою пауз та умовчвань, графічно переданих трьома крапками.

Досить поширеними в прозі Л. Скрипника є монологи-роздуми, як-от в оповіданні «Кортояк»: «Гвалтували всі... Офіцери... Калмичня косоока... Її... Любу мою... Єдину... А потому – розстріляли. О-о... Як ненавиджу їх. Сволота... Заб'ють мене скоро. А життя гарне таке... Дивись... небо яке... Та немає її... Лише товариші... Але це не те... Так і заб'ють тебе самотнього...» [7, 31 – 32]. Узагалі це оповідання насичене такими монологами, що спрямовані насамперед на розкриття проблематики – боротьба за революційні ідеали, спроби піхотинців пробитися через місто Кортояк і з'єднатися з червоною дивізією. Наведений монолог-роздум передає не лише напруженість сюжетного розвитку, а передусім діалектику психічних станів звичайного піхотинця: лють, біль, гнів, розпач, безсилля. Безсилля від того, що він втратив свою дівчину – єдине своє кохання. Герой розуміє, що високі революційні ідеали і його життя як самодостатня цінність – поняття несумісні – його життя не потрібне нікому. Свідченням таких емоційних станів є еліптична структура речень, наявність коротких і відривистих фраз, пауз.

Одним з основних станів, які переживає багато героїв оповідань Л. Скрипника, як і В. Підмогильного, є нудьга. Письменники основну увагу зосереджують на зображенні декласованих типів, які викинуті зі звичайної колії або шукають своїх шляхів, або безнадійно нудьгують, незадоволені своїм становищем: «Я мовчав. Важко було й мені самому. Тому важко, що не знав я, куди подітись, де заховати свою нудьгу. Мабуть, навів її степ...» [5, 34]. Ця невласне пряма мова належить Льоньці – колишньому червоному партизанові, який працює на копальні й не може зрозуміти «залізної потреби» непу, і через це невдоволений життям. Своє відчуття нудьги Льонька намагається якимось виправдати, пояснити тим, що, мабуть, його навів степ. Сумнів, вагання, невпевненість підкреслено вставним словом «мабуть». Усіх героїв оповідання «Маленька степова рудня» постійно переслідує безнадійна нудьга. Наприклад, Данько працював на копальні, до цього був червоноармійцем, а після війни занудьгував: «– Нудьга заїдає мене... капосна річ, братіки... Спокою від неї немає: куди ти, туди і вона, так і лізе, так і ссе душу...» [5, 19]. Почуття нудьги відтворено як щось абстрактне, символічне; уживання стилістично забарвлених дієслів «ссе» та «заїдає» увиразнюють акцентування цього почуття у фіналі оповідання, де йдеться про аварію – обвал у копальні, коли в героїв зникає відчуття нудьги, вони згуртовуються: «І ось люди, які не знали, куди подітися від нудьги... раптом зробилися іншими людьми, новими якимись. Очі їм запалися

однією думкою: – Врятувати тих, що там...» [5, 50]. У багатьох творах Льва Скрипника домінує вияв почуття нудьги, що виникає в героїв від того, що вони не можуть знайти себе та свого місця в цьому світі. Нудьга визначає і стан героїв багатьох творів В. Підмогильного, зокрема його оповідання «Проблема хліба»: «Голод опанував мене, і я тремтів, як закоханий напередодні обіймів. Знічев'я з нудьги я пішов просто в степ. Потяг повинен був бути через шість годин, та чи й буде ще, бо мав тому два дні...» [3, 320]. Головний герой твору – це тип самотньої, зайвої людини; він чи не найбільше відповідав соціальній структурі середовища. Підсилюється відчуття нудьги психічним станом втоми: «Страшенна притома опанувала мене, і я витягся на землі. По обличчю мені котився масний піт... Розкинувши очі я лежав під палаючим сонцем, чисто змокрілий, заплющивши очі» [3, 321]. Автор відобразив у цьому творі поступове збайдужіння героя до навколишнього світу та його деградацію, небажання боротися за своє життя. За авторською інтерпретацією, вони спричинені суспільними катаклізмами породили нікому не потрібну самотню особистість, яку ніхто не розуміє; в цих умовах люди зазвичай замикаються в собі, існують в іншому світі й так чи інакше морально чи фізично приречені. Почуття нудьги виникало в них від одноманітності й неможливості реалізовувати себе в цьому світі.

Самотність, непотрібність, приреченість, нудьга – почуття, які окремо існувати не можуть. Лев Скрипник і Валер'ян Підмогильний відображали характерні тенденції соціального й внутрішнього життя людини свого нелегкого часу, зокрема й почуття нудьги, що ставало всеохоплюючим, як результат розчарування тогочасною дійсністю та втратою сенсу існування. Показовим у цьому плані є оповідання Льва Скрипника «Маленька степова рудня», головними героями якого є представники люмпен-пролетаріату, вихідці із села, котрі не пройшли через горнило громадянської війни і стали такими внаслідок диференціації села після подій громадянської війни. Автор неоднозначний у сприйнятті цієї категорії робітників, він намагається показати їхню психологічну трагедію, що зумовлена їхнім прагненням повернутися на село, любов'ю до села, але неможливістю там жити. Тематика оповідання «Маленька степова рудня» – шахтарська, у ньому художньо зображено працю шахтарів, умови життя робітників у касарні. Кожен із героїв «Маленької степової рудні» прийшов працювати на рудню, маючи перед собою конкретну мету. Сашко, наприклад, був «молодим хлопцем без шахтарської печатки на обличчі» [5, 27]. Виходець із села, він приїхав на заробітки до міста, прагнув назбирати грошей, аби поїхати додому та повернути все, що втратив унаслідок голоду. Сашко ховав гроші у своєму матраці, працював дуже тяжко. Але коли він дізнався, що втратив їх, мало не закінчив життя самогубством: «З касарні прожогом вискочив Сашко. Обличчя йому бліде, скривлене нелюдською мукою, очі широко розтулені, несамовиті. Права рука його вчепилася в розкуйовджену голову і в кулаці міцно затиснутий клопоть рудого волосся...» [5, 46]. Це типовий приклад психологічного динамічного портрета. Письменник акцентує на таких психічних реакціях, як нашорошеність, пригніченість, переляк, страх, несамовитість, відчай,

біль. Автор передає стресову реакцію героя через вираз його обличчя й очей: «обличчя скривлене нелюдською мукою», «очі несамовиті».

В. Підмогильний, зображуючи героїв, відтворює різноманітні психічні реакції, використовуючи такий психологічний засіб, як портрет в оповіданні «Іван Босий»: «Він несподівано з'являвся в степу на шляху...високий, кремезний, без покриття, в лахміттях, що покривали його загрубіле тіло й груди, порослі густим волоссям, босоніж, рудий, із настовбурченою бородою й патлами, що падали йому на плечі й спину» [3, 330]. Письменник через портрет-опис героя дає йому чітку характеристику. Іван Босий був байдужим до свого зовнішнього вигляду, оскільки його більше хвилювали питання релігійні. Але в його характеристиці автор акцентує на таких означеннях зовнішності, як «високий», «кремезний», «загрубіле», що підкреслюють силу духу героя, його окремішність, несхожість на інших.

Окрім вище перелічених засобів психологізму, і В. Підмогильний, і Лев Скрипник активно використовували кольори для вираження емоцій своїх героїв. У малій прозі В. Підмогильного переважають означення жовтого кольору. В оповіданні «Проблема хліба», де реалізовано тему голодомору, автор використавши цей колір, відзначає спустошеність, змертвіння природи («Навкруги все скошено й жовто»). «Навкруги все скошено й жовто. Похмура одноманітність нагонить нестому. Сонце пече. Кожний крок дзвенить у голові колочим ударом. Я йду, і повз мене поволі плазує земля» [3, 320]. У цій картині жовтий колір символізує смерть, нищення як навколишнього світу, так і людини: жовтим є все навкруги: «І от, голодний, без грошей, без харчів, я сиджу під жовтими деревами, й на мене стелиться їхній мертвий лист» [3, 320]. У наведеному тексті письменник нагнітає вибір кольорів, акцентуючи емоції персонажа – збайдужіння, апатії, відчуття безвиході. Образ увиразнює реалізацію стану героя «жовті дерева з мертвими листками», вказівка, що все дихає смертю. Лев Скрипник теж у своїй прозі активно використовував кольори для передачі емоційного стану героїв. Колір, як відомо, – це психологічна деталь, яка впливає на фізичний стан людини та передає її настрій. Крім цього, це ще й особливе відтінення явищ зображення природи. Він не лише передає важливу інформацію про певний предмет, а й викликає думки та відчуття, що хвилюють людину.

Останнім часом питання співвіднесеності кольорів і психіки людини в інтерпретації митців слова привертає увагу багатьох дослідників, що засвідчено працями В. Агеєвої, С. Журби, О. Пашник, Л. Пустовіт, Т. Хом'як, Г. Яструбецької та ін. У творах Льва Скрипника переважають головним чином чорний, червоний та сірий кольори. Наприклад, в оповіданнях «За все», «Маленька степова рудня», «Кортояк» домінує колір крові й відповідно – смерті: «Донбасія, чорна країна... Країна зритої, почеκριженої землі» [6, 15]; «Часто земля зраджувала. Обпалена, чорна, як труп, вона зсихалась...» [6, 28]. Оповідач сприймає Донбас як «чорну» країну, що асоціюється в нього з «трупом». Чорний колір в його сприйнятті має виразне психологічне наповнення. Практично зображення дійсності в оповіданнях позначено чорно-кривавою символікою, що вказує на значущість змін у психології і світосприйнятті героїв.

Чорний колір є визначальним у кольоровій гамі оповідання «За все»: «Німа й велична мовчала копальня №3. Скупо поцілувало проміння трупи, залляті чорною, як шахтарське життя, як вугіль, кров'ю» [6, 16]. За допомогою персоніфікації, нагнітання порівнянь одного асоціативно-психологічного плану письменник створює вражаюче гнітючу картину шахтарської дійсності. Використовуючи оксиморон «німа й велична копальня №3», характеризуючи останню за двома показниками – за фізіологією як живу людину – «німа» та суб'єктивним сприйняттям розміру – «велична», при документальній точності зображуваного (копальня №3), незвично об'єднуючи в один смислово-асоціативний ряд образи світла (проміння) і трупи (смерть), Л. Скрипник акцентує на трагедії, що відбувається повсякчас і стає ніби звичною, буденною. Як бачимо, В. Підмогильний, як і Л. Скрипник, використовуючи жовтий, червоний та чорний кольори намагалися передати атмосферу тих часів, охарактеризувати катаклізми тієї суперечливої епохи (голод, безробіття, самотність, непотрібність, нудьга).

Символічним в оповіданні Л. Скрипника «Маленька степова рудня» є образ драконів, уособленням яких є образи вагонів з вугіллям: «Чорними, казковими драконами з палючими очима, з вогневими хвостами зникли в темряві й тільки гуркотіння їхніх драконових коліс долітало до наших вух... Наганяло воно сум...» [5, 19]. Цей образ асоціюється з почуттям страху й суму. За «Словником символів»: дракон – це «рептилія, яка втілює первісну міць. Дракони в основному благодотворні символи на Далекому Сході й недоброзичливі на Заході. У казках дракон виступає як страж загробного світу. Християнство суттєво вплинуло на перетворення дракона в узагальнений символ зла. Дракони символізують моральне зло та первісну розпусту. У Китаї дракон до цього часу вважається символом надприродних сил, не обмежених моральними принципами. Крім цього, як втілення страху дракон був популярною емблемою римських воїнів» [8, 167 – 168]. У «Маленькій степовій рудні» Л. Скрипник через образ вагонів-драконів намагався передати ту атмосферу, що панувала на шахті, і її сприйняття героями.

Отже, у творах Валер'яна Підмогильного та Льва Скрипника дійсність і людина в ній психологічно зображені, їх автори прагнули до глибокого відтворення життя, переводячи буття героїв на мову особистих переживань. Внутрішнє мовлення, паузи, діалоги, монологи-роздуми, психологічний портрет – це ті засоби, які використовували письменники для відтворення внутрішнього світу, почуттів та переживань героїв, їхні психічні стани (нудьга, втому, печаль). Для малої прози обох письменників характерні такі внутрішні монологи, що безпосередньо розкривають психологію героя і передають його індивідуальність. Автори відтворювали психологічні стани героїв у хвилини найвищого напруження, зосереджуючи увагу на кульмінаційному моменті. Поширеними засобами у відтворенні внутрішнього мовлення в оповіданнях В. Підмогильного є паузи, короткі еліптичні речення та прийом умовчання. Форми внутрішніх монологів у Льва Скрипника різноманітні, це здебільшого пряма мова, невластива пряма мова, розмова героя з самим собою тощо. У творах письменників соціальна проблематика завжди мала психологічний підтекст. Митці намагалися створити

збірний образ людини своєї епохи, показати її в критичних життєвих обставинах, оголюючи її внутрішнє «я».

Список використаних джерел

1. Дуб К. Універсалії буття в новелістиці В Підмогильного / К. Дуб // Літературно-художній альманах «Свічадо». – 2006. – № 1. – С. 10 – 15.
2. Мовчан Р. «Внутрішня» людина в малій прозі Валеріана Підмогильного / Р. Мовчан // Мовчан Р. Український портрет в історичному інтер'єрі : [монографія]. – К. : Стилос, 2008. – С. 231 – 244.
3. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
4. Сеник Л. Феномен двадцятих // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість. – Вип. 12. – Львів, 2004. – С. 431 – 443.
5. Скрипник Л. Маленька степова рудня / Л. Скрипник. – Харків. : Пролетарська правда, 1930. – 52 с.
6. Скрипник Л. За все / Л. Скрипник. – Харків : Книгоспілка, 1930. – 15 с.
7. Скрипник Л. Кортаяк / Л. Скрипник. – Харків : Книгоспілка, 1930. – 15 с.
8. Словарь символов / За ред. Дж. Тресиддера. – М. : Гранд, 1999. – С. 167 – 168.
9. Стадніченко О. Мала проза В. Підмогильного: Екзистенціальний аспект : [монографія] / О. Стадніченко // Вісник Запорізького державного університету. – Запоріжжя, 2001. – Вип. 4. – С. 115 – 122.
10. Тимофєєва О. Літературно-художня творчість Льва Скрипника: особливості проблематики й поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Тимофєєва. – К., 2012. – 20 с.
11. Фащенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.

Annotation

Tymofejeva O. M. The peculiarities of the psychologism in Valerian Pidmohylny's and Lev Skrypnyk's flash fiction

The article examines the particularly of psychological representation of the ideas of existentialism in some works by Valerian Pidmohylny ("The Son", "The problem of bread", "The Dog") and Lev Skrypnyk ("For All", "Little Steppe Mining"). The main accent is on the reveal of the psychological methods: a dialog, a monolog, an inner speech, a psychological portrait. The means of psychological images ("For All", "Little Steppe Mining") are considered in details. The reproduction of the main types of psychologism with its own methods is researched. The inner speech pause, the dialogues, the monologues, the reflections, the psychological portraits are the tools that both of the writers uses to depict the internal world of feelings and emotions of the characters. Such mental states as boredom, fatigue, sadness convey the emotional state of the characters. Valerian Pidmohylny and Lev Skrypnyk also masterfully uses the

internal monologues that reveal the psychology of the characters directly and express their personality. The authors represents the psychological states of the characters in the moments of high tension focusing on the climax. In the writers' stories the reality and the human in it are psychologically depicted, both of the authors aim to the deep artistic representation of life by translating the concepts of the characters' existence into the words of the personal emotional experience. The artists try to create the common image of the man of their epoch, to show him in the critical life circumstances revealing his inner identity. The main contribution of this article is the return to the research of the creative legacy of Lev Skrypnyk and Valerian Pidmohylny.

Key words: *psychologism, dialog, monolog, inner speech, portrait.*

БІБЛІЙНИЙ ДИСКУРС У ПОЕМІ «СВІТЛО І СПОВІДЬ» ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

У статті розглянуто концептуальність та функціональність біблійного дискурсу поеми «Світло і сповідь» в контексті збірки «П'ятикнижжя» Г. Чубая. Досліджено репрезентацію образу Бога, втіленого в символі світла, трансформацію мотиву любові та жанрову спорідненість поеми Г. Чубая зі старозавітною «Піснею над піснями». Висвітлено специфічні прийоми композиції поеми «Світло і сповідь»: кінематографічний прийом «відмотування плівки» та іконописний – «зворотня перспектива». Висловлено думку, що поети-сімдесятники уникали використання канонічного релігійного біблійного матеріалу і працювали переважно з його естетичними конотаціями.

Ключові слова: «П'ятикнижжя», «Пісня над піснями», біблійний дискурс, сакральне, мотив любові, зворотня перспектива.

В статье рассматривается концептуальность и функциональность библийного дискурса поэмы «Свет и исповедь» в контексте сборника «Пятикнижие» Г. Чубая. Исследуется репрезентация образа Бога, воплощенного в символе света, трансформация мотива любви, жанровое соотношение с старозаветной «Песнью Песней». Осмысливаются приемы композиции поэмы «Свет и исповедь»: кинематографический прием «отматывания пленки» и иконописный – «обратная перспектива», которые подчеркивают сакральность художественной реальности текста. Утверждается, что поэты-семидесятники избегали использования канонически-религиозного библийного материала и работали, в основном, с его эстетическим уровнем.

Ключевые слова: «Пятикнижие», «Песнь Песней», библийный дискурс, сакральное, мотив любви, обратная перспектива.

Рецепція біблійної культури в національній літературі відбувається переважно в межах презентації ідеї необхідності національної ідентифікації та потреби здійснення державницького проекту країни. Вважається, що «біблійні сюжети і образи свідчать про відчуття революційного апокаліпсису, оновлення світу» [6, 85]. Н. Анісімова серед причин звернення українських митців до Святого Письма називає розчарування від «державницької нереалізованості

України» та «прагнення відродження національної ідентичності» [2, 94]. Безумовно, поезія 70-х років ХХ ст. перебувала в тісному зв'язку із суперечливими суспільними процесами тих часів. Специфіка контекстуального тла брежнєвських «застійних» 70-х зумовили створення в Україні особливого контркультурного ареалу, тож не дивно, що на противагу «радянському атеїстичному офіціозу» (С. Аверинцев), митці зверталися до універсальних загальнолюдських тем, артикульованих, зокрема, у Біблії. Біблійний дискурс у ліриці 70-х років виражений здебільшого імпліцитно та не зосереджений виключно на етичних або національно-ідентичних конотаціях (що можуть постати внаслідок суто релігійного прочитання Святого Письма). Метою цієї статті є дослідження специфіки переосмислення біблійного тексту в поемі Г. Чубая «Світло і Сповідь», що функціонує в п'ятій, завершальній частині його «П'ятикнижжя». Актуальність цього завдання підтверджується браком студій, присвячених аналізу твору Г. Чубая в обраному нами аспекті.

Життєва драма Григорія Чубая, одного з найвідоміших представників так званої генерації сімдесятників, демонструє катастрофічність існування митця в умовах радянських реалій, під пильним наглядом «таємної совєтської інквізиції» (К. Москалець) – КДБ. Єдина в його творчій біографії збірка «П'ятикнижжя», упорядкована самим поетом, багата на біблійний інтертекст. Автор використав в ній прозорі алюзії на Святе Письмо. Уже сама назва виконує важливу композиційну й смислову функцію. Згадаймо: біблійне Мойсееве «П'ятикнижжя» – це перша та центральна частина канону Старого Завіту, Тори, що «має форму так званої світової хроніки» [1, 90]. Його складено з книг «Буття», «Вихід», «Левит», «Числа» та «Повторення закону». Мойсеевим воно названо, як відомо, умовно, адже виключне авторство старозавітного пророка дослідниками спростовано. А. Мень вважає «П'ятикнижжя» «міфологемою, у якій дано прототип усієї боголюдської драми» [3]. Архітектоніка Чубаєвого «П'ятикнижжя» наслідує Мойсееве та об'єднує такі книги:

1. «Постать голосу», 1968 рік;
2. «Вертеп» (поема), 1968 рік;
3. «Відшукування причетного» (поема), 1969 рік;
4. «Плач Єремії», 1969 рік;

5. «Світло і сповідь», 1970 рік (складається з 6 віршів, поем «Світло і сповідь» та «Марія»). К. Москалець наголошує на концептуальності задуму Г. Чубая при впорядкуванні «П'ятикнижжя», що «не є зібранням принагідно написаних творів, а твором самим по собі, з власною динамікою та сюжетом» [4, 15]. Одним з найголовніших принципів структурування матеріалу для автора став хронологічний, за яким зріліші тексти винесено в кінець. «Світло і сповідь», поема «Марія» емоційно врівноважують, підсумовують поетичні шукання автора, повертають тематичний вектор від соціального («Вертеп», «Відшукування причетного», «Хроніка») до інтимного. Безперечно, схожість «П'ятикнижжя» Г. Чубая зі Святим Письмом не вичерпується лише композиційним рішенням, а лежить і в ідейній площині.

Н. Фрай, критично осмислюючи біблійний матеріал у своїй роботі «Великий код», доходить висновку, що ідейним центром старозавітного «П'ятикнижжя» є філософсько-етична категорія *зріха*, яка породжує метафору, що проходить через усю Біблію, – «людське життя як предмет слідства й суду» [8, 173]. Ця думка експлікує кореляцію центрального тексту Старого Завіту як з особистим досвідом Г. Чубая (який пережив масовий погром опозиційної інтелігенції 1972 року органами КДБ), так і з радянськими державними практиками «обробки людського матеріалу» задля втілення утопічного суспільно-історичного проекту безкласового суспільства – «одноманітної людської маси». Вірш Г. Чубая «Хроніка», який завершено сюрреалістичним біблійним образом «*божєвільної церкви що збожжеволіла од самоти й порожнечі*»¹ відбиває проблему масовості в радянському суспільстві так:

«а якщо ви так і помрете не
завершивши нічого геройського, то
ж хіба не героїзмом було ваше
добродесне стояння в черзі на героїзм» [9, 120].

Г. Чубай, як бачимо, переосмислює традиційне тлумачення «П'ятикнижжя» з центральною фігурою Мойсея як утілення ідеї одержавлення. У збірці Г. Чубая через апеляцію до біблійного першоджерела озвучено мотив тотальної несвободи, трагедії неможливості самовираження, а отже, втрати сенсу існування, особистої деградації.

Цікавим з погляду трансформації біблійного тексту в структурі «П'ятикнижжя» є текст «Світло і сповідь», який створено 1970 року та присвячено дружині митця – Галині, зі складною гетерогенною композицією, жанрово близький до модерністичної любовної поеми. К. Москалець звертає увагу на прихильність поета «до об'ємніших жанрових форм, зокрема, до надзвичайно складної за вирішенням модерної поеми, де з'являється достатній простір для поліфонії, для оперування місткими смисловими блоками і цікавих експериментів з монтажу» [4, 14]. Знаючи, що поезія модернізму взагалі складно надається до жанрово-тематичної диференціації, вважаємо, що «Світло і сповідь» Г. Чубая має беззаперечні ознаки любовної лірики: по-перше, наявна присвята дружині, по-друге, використано відповідний тип нарації – інтимне звертання до «Ти» (любовний пафос підкреслено вживанням великої літери – як ідеалізація об'єкта кохання), по-третє, пряма вербалізація почуття ліричного суб'єкта в останній строфі 10-го вірша «*затихло ім'я ріллі / хочу Тебе любити*» [9, 159].

У назві поеми, що зорієнтовує на біблійний мотив, застосовано стилістичний прийом алітерації. Семантика звукових повторів **с**, **ві**, вірогідно, покликана активізувати рецептивну роботу над творенням художньої образності, звукових асоціацій. Лексема «**світ**», що логічно вибудовується із застосованої звукосимволіки, підкреслює значущість постаті коханої жінки, якій присвячено цю поезію (кохана людина як цілий світ). Синтез символів **світла** та **сповіді** в назві твору асоціативно візуалізує образи запаленої свічки та молитви, що мають оприявнюватися. Отже, назва поеми актуалізує відповідний контекст

¹ Тут і далі збережено правопис першоджерела

сакральності. Зауважимо, що **світло** є головним символом Бога в християнському каноні, «воно символізує безмежний спокій духу, що усвідомив самого себе» [10]. Тож сакральність цього символу зумовлено його трансцендентною основою. Момент **об'явлення Бога** зафіксовано в другому вірші поеми: *«крізь прочинену браму з подвір'я / ступить світло босоніж на стежку / щоб назавжди відійти від нас»* [9, 151]. У наведених рядках прочитується образ Господа як невлонної вищої субстанції, натяк на легкість та чистоту існування супроти старозавітного образу суворого Бога, який наглядає та карає. У поемі Г. Чубая «Світло і сповідь» образ Бога є таким недосяжним через його високу естетизацію, без прямої дидактики з указанням на моральну недосконалість «грішників».

Текст поеми «змонтовано» як цикл із 13 монологів, що разом із наведеними вище ознаками відсилає до специфічного старозавітного тексту «Пісні над піснями»². Твір Г. Чубая та «Пісня над піснями» мають схожу ритмомелодійну структуру. У «Пісні над піснями» мотив еротичного кохання презентовано як «земна» метафора любові релігійної: *«Голубко моя у розцілинах скельних, у бескиднім сховку, дай побачити мені твоє личко, дай почути мені голосок твій, бо голос твій милий, а личко твоє уродливе!»* (ПП 2:14) [5, 834]. У поемі Г. Чубая знаки еротичного кохання відсутні, вони трансформовані до трансцендентального рівня: *«а Ти на високій горі / звідки сонце видно опівночі / оглядаєш себе у тоненькій крижинці»* [9, 161]. У цитаті йдеться про пізнання Бога через самопізнання, цей момент кореляції зі сферою недосяжного втілюється за допомогою іконописного прийому зворотної перспективи, який, як уважає дослідник В. Токман, «дає іншу точку відліку, виносить Центр за людські межі: не щось значиме тому, що включене в мій горизонт, у мій світ, у моє поле зору; навпаки, я можу значити дещо тільки тому, що «включений у щось значно більше, ніж моя самість» [10]. У малярстві **зворотня перспектива** – «індукована зміна сприйняття простору» [11, 90], «інверсія ознак віддаленості: дальші частини предметів зображуються більшими за ближчі частини» [11, 87]. Мета цього прийому – скоротити відстань, спростувати недосяжність сакрального для людського сприймання: «Завдяки зворотній перспективі свідомість починає смутно вловлювати за допомогою символів те, що неможливо чітко уявити за допомогою категорій логіки» [10]. На нашу думку, застосування прийому зворотної перспективи в поезії допомагає розширити виражальну здатність слова, яке прагне вловити те, що не надається до вербалізації. Наприклад, намагання дати відповідь на споконвічне риторичне питання про власну ідентифікацію (та взагалі про систему координат, де це самовизначення має відбутись) через інверсію ролей: *я є інший (чужий/чужа), інший – в мені, зрозумівши іншого – віднайдеш себе: «Ти не маєш довкола / свіча донька жодного / де б не мала себе / чужої // пошукай собі інших плес / щоб надивитись на себе...»* [9, 152]. Через прийом зворотної перспективи автор майстерно «перетинає» біблійний дискурс не просто у вузлових точках тематично-образних збігів, а застосовуючи інструментарій, звичний для іншого, невербального виду

² У статті використано переклад І. Огієнка [5]. По-єврейському Šir hašširim, по-грецькому Ὕμνος ᾠδῶν, по-лат. Canticum Canticorum, по-церк.-слов. **Песнь песней**.

релігійного мистецтва – іконопису. Крім того, на нашу думку, жанрово-тематична спорідненість модерного та старозаповітного текстів підтверджує потребу представників «витісненого покоління» продемонструвати свою причетність до давнього культурного ареалу, тим самим «знімаючи» свій комплекс «безгрунтянства», доводить уміння оперувати універсальною тематикою.

Як і в біблійній поемі, між частинами «Світла і сповіді» немає сюжетного зв'язку, але цілісність твору досягається завдяки кінематографічній техніці монтажу прийому **«відмотування плівки назад»**, що зумовлює концептуальну та інтерпретаційну складність тексту. Останній застосовано на початку поеми:

*«дерев'яна зозуля в старому годиннику
відкує усамітнення час*

*розчахнеться яблуна
од важкої роси*

*Ти од криниці вертатимеш
із порожніми відрами»* [9, 150].

Тут важливо, на нашу думку, не вдатись до хибного потрактування образу «порожніх відер» (голод, безплідна земля тощо). *«Ти од криниці вертатимеш / із порожніми відрами»* – це і є «зворотня прокрутка»: вода з криниці ЩЕ НЕ набрана. Прийом використано задля деталізації попереднього моменту, що відкрито не заявлений. Такий кінематографічний трюк репрезентує кожен частину поеми як кадр із фільму, у якому зафіксовано «на плівку» внутрішню метаморфозу, кульмінацією якої є епізод воскресіння в заключній частині поеми: «гляди згори в порожні гнізда / повернися раніше світла / раніше вирію і раніше свого голосу / увійди до хати мовчки» [9, 162]. Ортодоксальна релігійність біблійного дискурсу ніби нарочито підважується сюрреалістичною образністю поеми: *«пречисті голоси / у довгих коридорах / молитви із чисел / проказують // то мадонни годин одягаються в біле / то мадонни годин поспішають / до свого годинникового почаєва...»* [9, 156], *«вже і сніг засвітили / мадонни годин / і слід залишили / один»* [9, 157], *«дзвонять дзони в мурашиних / порожніх церковцях / до найчистішої сповіді»* [9, 160]. Будь-які етичні чи логічні конотації тут віднайти неможливо, рецепція відбувається лише довкола естетичного рівня ідеалу чистого кохання та віри. Прийом «перемотування плівки» разом із відповідною образністю створює ефект застиглої або зворотньої темпоральності в оніричній реальності: годинник – старий, солом'яний (*«годинник солом'яний / вітер стрілки поломив»* [9, 159]), зозуля – дерев'яна, німа (*«сяде навпроти зозуля німа»* [9, 155]). Це не звичайний годинник, що розбиває лінійний час на часопроміжки – зозуля замикає сакральний час. Н. Фрай, услід за відомими антропологами та структуралістами ХХ ст., стверджував, що «поезія відтворює щось вельми первісне й архаїчне у суспільстві» [8, 73]. Розділяючи цю думку, припускаємо, що привабливість поеми криється в трансцендентному, сакральному та любовно-еротичному началах, що покладені в її основу, а залучення тексту до біблійного дискурсу допомагає їх вповні проявити.

Розглянувши поему «Світло і сповідь» у контексті «П'ятикнижжя» Григорія Чубая, можна стверджувати, що біблійний матеріал, залучений автором, переосмислюється в напрямі зміщення семантичних акцентів з етичного в естетичний бік. Причини цього криються, зокрема, у потребі відкидання меж, встановлених радянською імперією, намагання позбутися колоніального способу мислення. Апелювання до Біблії свідчить про вихід письменника на універсальний рівень, гарантує комунікацію з ширшою аудиторією. Автор, наслідуючи структуру та запозичивши назву центрального старозавітного тексту, уникає його традиційної інтерпретації, що полягає в ідеї одержавлення нації. В тексті Г. Чубая домінантним є трагічний мотив знецінення людського існування, проблема «сірої маси» та втраченої особистої свободи. У межах біблійного дискурсу в статті також розглянуто жанрову специфіку поеми «Світло і сповідь». Аргументується її дефініціювання як любовної модерністичної поеми, що дає підстави припустити її зв'язок зі старозавітною «Піснею над піснями», звідки продовжено тему кохання в Чубаєвому творі. Автор відсторонюється від еротичного аспекту і розробляє цю тему на рівні трансцендентному. Новизни біблійній образності поеми додає її сюрреалістичне перепрочитання, яке підважує сухе релігійне трактування Святого Письма. Важливим у поемі є образ Бога, який передано через символ світла. Цей образ позбавлено дидактизму й наділено значенням недосконалості абсолюту. Сакральність контексту та проблема передачі його читачеві втілюється завдяки прийому зворотної перспективи, запозиченому з техніки іконопису. Вирішення завдання композиційної цілісності поеми, сюжетно не пов'язаної, як і біблійна «Пісня над піснями», відбувається за допомогою техніки монтажу. Наведені аргументи свідчать про інтермедіальний рівень функціонування тексту й створення інтертекстуального поля Святого Письма в поемі «Світло і сповідь» засобами взаємодії різних видів мистецтва в цьому тексті.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С. Библия // Аверинцев С. София-Логос. Словарь. – К. : Дух і Літера, 2000. – С. 90 – 108.
2. Анісімова Н. «...немов крізь пальці, витекли віки...» : есхатологічна модель світу в «бермудському трикутнику» Ігоря Римарука // Слово і Час. – 2010. – № 8 (596). – С. 94 – 109.
3. Мень А. Пятикнижие : Словарь по библиологии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http : //www.agape-biblia.org/books/Book04/](http://www.agape-biblia.org/books/Book04/).
4. Москалець К. Поезія Григорія Чубая : [передмова] // Г. Чубай. П'ятикнижжя. – Л. : ВСЛ, 2013. – С. 5 – 34.
5. Пісня над піснями / Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / Переклад Івана Огієнка. – М., 1988. – С. 832 – 840.
6. Сулима В. Біблія і українська література : [навч. посібник]. – К. : Освіта, 1998. – 400 с.

7. Токман В. Феномен священного: його сутність і світоглядна природа : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філос. наук: 09.00.11 / В. В. Токман ; Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К., 2001. – 16 с. – укр.

8. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Н. Фрай ; [перекл. з англ. Ірина Старовойт]. – Л. : Літопис, 2010. – 362 с.

9. Чубай Г. П'ятикнижжя / Г. Чубай. – Л. : ВСЛ, 2013. – 256 с.

10. Шелюто В. Вплив релігійного канону на християнське сакральне мистецтво: Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського [Електронний ресурс] / В. Шелюто. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Niz/2011_12/cheluto.htm

11. Яновский М. О средствах психологического воздействия искусства на человека / М. Яновский // Вопросы психологии. – 2002. – № 6 . – С. 84 – 92.

Annotation

**Alexeeva A. S. Biblical discourse in the poem «The Light and The Confession»
by H. Chubay**

The article makes an attempt to investigate biblical discourse in the poem «The Light and The Confession» (“Svitlo I Spovid”, 1970) by H. Chubay. The author provides a range of material on the relationship between the Bible and literature of the generation of the 70’s and analyses the causality of address to the biblical heritage.

Methods of analysis include the comprehensive application of comparative historical, cultural and typological methods. Results of data analysed show that the reasons for this lie in the need to discard the bounds set by the Soviet Empire. In particular, the appeal to the Bible indicates their entrance to the higher level, ensures communication with a wider audience.

The article examines the representation of the image of God through the symbol of the light. The author states that the idea of reconciliation with the world, with himself, with God comes through the name of the poem and its symbols. This research presents the transformation of the motif of love from Old Testament’s text «Song of Song» to the poem by H. Chubay.

The author reveals the specific techniques of the composition of the poem «The Light and Confession»: cinematic reception «the unwinding of the film reel» and iconic – «reverse perspective». The research shows that the poets of the 70’s avoided canonical religious use of biblical material and worked mainly with its aesthetic connotations.

Key words: «Pentateuch», «Song of Songs», biblical discourse, sacred, motive of love, reverse perspective.

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ХРОНОТОПУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ОСИПА МАКОВЕЯ

У статті розглянуто особливості художнього хронотопу в малій прозі Осипа Маковея. З'ясовано специфіку ідейного, символічного навантаження часових і просторових образів, їх функції як засобів вираження психологічного стану персонажів, досліджено проблему умовності темпорального й просторового вимірів у новелістиці письменника. Виявлено, що провідним мотивом творів Осипа Маковея про війну є пафос пам'яті; відсутність історичної пам'яті в малій прозі письменника постає як бездуховність й оцінюється як неспроможність до справжнього життя.

Ключові слова: хронотоп, умовність часу й простору, ретроспекція, історичний час, історична пам'ять.

В статье рассматриваются особенности художественного хронотопа в малой прозе Осипа Маковея. Выяснено специфику идейной, символической нагрузки временных и пространственных образов, их функции как средств выражения психологического состояния персонажей, исследовано проблему условности темпорального и пространственного измерений в новеллистике писателя. Отмечено, что центральным мотивом произведений Осипа Маковея про войну является пафос памяти; отсутствие исторической памяти в малой прозе писателя проявляется как бездуховность и оценивается как невозможность приспособления к реальной жизни.

Ключевые слова: хронотоп, условность времени и пространства, ретроспекция, историческое время, историческая память.

Інтерес літературознавців та лінгвістів, психологів і мистецтвознавців, спеціалістів із семіотики та естетики до проблеми художнього часу й простору в художній літературі обумовлений сутністю літературного твору як особливого типу реальності. При цьому виявлено виключну роль просторових і часових зв'язків у конструюванні та сприйнятті літературної дійсності.

Художній хронотоп, не розриваючи зв'язок з об'єктивними часом і простором, володіє важливими естетичними якостями: пластичністю, рухомістю, різноманітністю форм. Виконуючи завдання, які виходять за межі структуроутворення, – посилення естетичної сутності твору, поглиблення типізації, концентрація головної ідеї твору, вираження її мовою просторово-

часових символів, – хронотоп є змістовним компонентом художнього тексту. Зміна хронотопу іноді веде до зміни всієї системи художніх засобів [7, 123].

Н. Копистянська наголошує на тому, що авторський хронотоп відбиває авторську концепцію часу та її проекцію у творі, яка може «здійснюватись у прямих висловах, епічно – в сюжетних епізодах, лірично – в пафосі, настрої, ліричному й сатиричному зображенні, у створенні підтексту й програмуванні надтексту, у розставленні наголосів, у вирішенні питань «життя-смерть», «вічне-дочасне» [3, 71].

Одним з українських письменників-прозаїків, у поетиці творів яких категорія художнього часу й простору займає чільне місце, є Осип Маковей.

На сьогодні просторово-часова картина світу, створена О. Маковеем, недостатньо досліджена літературознавцями. Критики не зупинялися на конкретних чинниках її своєрідності, тому цілком доцільно розглянути специфіку хронотопу в малій прозі письменника, визначити його функції як певної естетичної категорії.

У малих жанрах прози хронотоп має свої особливості. Якщо в оповіданні розвиток дії може охоплювати місяці й навіть роки, як це можемо спостерігати в оповіданнях О. Маковея «Стара Мадярка», «Ласка», «Клопоти Савчихи», то в новелі здебільшого час дії обмежений одним чи кількома днями. Ця відмінність пояснюється жанровою специфікою твору. Оповідання ґрунтовніше, новела лаконічніша, їй властива економність образотворчих засобів. Сюжет новели будується на одній події, увага автора зосереджується на розкритті сутності характерів. Оповідання ж може охоплювати й одну, і декілька подій, що само по собі вимагає більш широких часових і просторових вимірів. Інтенсифікованість та концентрація новелістичного часу зумовлена генетичним зв'язком новели з «новиною», «випадком», анекдотом [6, 32]. Виняткова подія усвідомлюється як певний пік у часовому потоці. Своєрідною рисою Маковея-новеліста є акцентування уваги на окремій події. При цьому дуже мало важить, де й коли конкретно вона трапилася. Здебільшого прозаїк обмежується лише коротким зауваженням щодо того, у місті чи в селі відбувається зображуване. Так, наприклад, у новелі «Ми жадаємо» зазначено, що дія відбувається «на далеких Поділлі в однім містечку», в іронічному нарисі «Мухолап» – теж лаконічна вказівка на місце дії – «в селі К. над Дністром», у сатиричній гуморесці «Славний чоловік» просторова невизначеність є певним прийомом узагальнення явища. Письменник переважно змальовує події, що відбуваються в невеличких провінціальних містечках. В оповіданні «Весняні бурі» це повітове місто, без зв'язку з географічним простором за його межами. Це цілком самодостатній простір, у тісноті якого відчувається затхлість у прямому й переносному розумінні цього слова. Герметичність містечка робить неможливим проникнення нових ідейних віянь, зумовлює безвихідність пошуків місцевої молоді.

Часом Маковей-прозаїк ще більше локалізує простір. У новелі «Зуб мамута», описуючи «муки творчості» письменника-декадента, Маковей зводить простір до розмірів кабінета, у якому, відгородившись від життя, цілими тижнями сидить «майстер», намагаючись створити художній «шедевр». Відчуття

замкненості, небажання вийти за просторові межі підкреслює відірваність героя від життя. У новелі «На суді», у якій О. Маковей також вибудовує замкнений простір, хронотоп має морально-етичний сенс. Дія в цьому творі обмежена кількома хвилинами «у переділі 3-го класу» [4, 35]. Сюжет твору побудовано не на зміні подій, часових чи просторових точок, а на діалозі дійових осіб. Принцип ущільненого простору, як і ущільненого часу, не лише не звужує можливості прозаїка, а, навпаки, завдяки інтенсивності подій, що постають у розмові героїв твору, поглиблює психологізм, індивідуалізацію персонажів, посилює експресію зображення стосунків героїв.

У новелі «Еманципація мужчин» індивідуальний час героя, редактора «Руського дневника» Романа Сидоріва, обмежений одним днем, простір – кімнатою. Головне заняття героя – пришивання гудзиків. Новела побудована на чергуванні теперішнього й минулого часів. Зрозуміти будь-яке явище можливо лише знаючи його генезис, розглядаючи його як результат попереднього розвитку. В О. Маковей зіткнення різних проміжків часу в індивідуальному плані відкриває нові шляхи пізнання особистості, водночас виявляючи глибину життєвих спостережень. У художній інтерпретації хронотопу в прозі О. Маковей вагомими є метафори та символи. Так, через весь твір «Нові часи» проходить образ часу, репрезентований метафоричним образом церковного дзвону, що вже двісті років лунає для міщан, який би вони «не продали <...> за ніякі маєтки в світі» [4, 125]. Умовність часу й простору – характерна ознака творів О. Маковей, написаних у жанрі казки («Казка про невдоволеного Русина», «Як Шевченко шукав роботи», «Два ставки»). Новелістичні за структурою, більшість казок О. Маковей цілком побудовані на алегорії та умовності [6, 54].

У новелі «Самота» часова організація виразно імпресіоністична. Спогади головного героя постають не у форматі послідовної картини, що характерне для реалістичної прози, а як уривчасті, хронологічно зміщені епізоди-враження. Місце події в сюжеті заступає настрій як найголовніша констатуюча, об'єднуюча ознака. Ні передісторій, ні авторських оцінок у цьому випадку немає. А відтак відсутня спокійна епічність, що наявна при вираженні погляду на минуле з висоти всевідання. Уривчастість часоплину, суб'єктивне сприймання змученим безнадією героєм нестабільної дійсності підкреслюється настроєво забарвленими пейзажними деталями: «Рожа розірвана, зів'ялі листки розлетілися по траві, вже їх разом не зложиш» [4, 210]. Часова перервність, уривчастість посилює ілюзії безпосередньо фіксованих вражень і почувань, загострює драматизм твору.

Ретроспекція, наявна в оповіданні «Вуйко Дорко», відзначає відомості з минулого життя інтелігента-просвітителя, його нелегкої долі: «Напрацювався він на трьох братів, коли батько був немічний і помер, напильнувався їх, нажурився так, що годі було завчасу не посивіти, а от і прийшов уже час, що наймолодший має свій хліб і вже не буде Дорка просити о поміч. Згадав Дорко минулі часи і легше стало йому на серці» [4, 128]. Діалектика суб'єктного відчуття часу полягає в тому, що час, насичений цікавими подіями, чимось небуденним, незвичним, протікає дуже швидко, але запам'ятовується як довгий проміжок, а пустопорожній або буденно звичний час тягнеться довго, а в пам'яті

зовсім не лишається. В оповіданні О. Маковея «Вуйко Дорко» художній прийом «потoku свідомості» пов'язаний зі зверненням до пам'яті персонажа як до внутрішнього простору розвитку подій. Переміщення в просторі й часі мотивуються психологією пригадування. Це дає змогу ущільнити час безпосередніх подій, зображених у творі, тоді як на екран пригадування проектується час і простір усього життя. Спогади для Дорка є втіленням досвіду, повчального для сьогодення, і знаменують перехід героя на нову сходинку духовної зрілості. В оповіданні «Вуйко Дорко», як і в деяких інших своїх творах («Три політики», «Революціонер»), письменник використовує так званий «ущільнений час».

Важливим засобом втілення історичного часу в прозі О. Маковея є темпоральні вказівки. До них, у першу чергу, можна віднести темпоральні числівники («до осені 1918 р.» – «К. В. Д.»), номінації історичних реалій («календар “Просвіти”» – «Казка про Невдоволеного Русина»), імена реальних осіб («руський поет і політик Грубописький» – «Як я видавав газету», «професор і посол К.», «пан Грушевський», члени товариства ім. Т. Шевченка, О. Колеса та М. Грушевський – «Як Шевченко шукав роботи»), найменування предметів побуту або одягу («старосвітська капота» – «Нові часи») як певні ознаки епохи. У творах Осипа Маковея безпосередньо називається час доби: коли – вранці, вдень, ввечері – відбувається подія. Інколи навіть конкретизовано день або годину, що створює відчуття реальності подій (новели «Ми жадаємо», «Дубовий стовп», «Славний чоловік»). І хоч такі часові вказівки виконують лише службову функцію зовнішнього композиційного прийому, вони дають додаткову концептуальну інформацію, пов'язують календарний час із часом героїв.

В оповіданні «Стара Мадярка» оповідач дещо відсторонений і ніби піднесений над подіями, що зображені у творі. Таким чином, герой, від імені якого ведеться повісткування, є не традиційним оповідачем, його оповідь не є цілісною стосовно моменту викладу. В експозиції твору оповідач визначає часові рамки: «Я сам пам'ятаю її вже двадцять п'ять літ і все майже зовсім таку саму, як нині...» [4, 198]. Розгортаючи цю характеристику Мадярки оповідач зауважує «на цілий місяць дала довгоязиким жінкам предмет до цікавих поговірок і сміху» [4, 206]. І, нарешті, підсумовує: «Коли мені сього року великдень стара Мадярка оповідала сю свою пригоду, вона на згадку про нещасну Стасю плакала гірко...» [4, 206]. Зміст спогадів – історія нещасливого кохання Стасі, вихованки старої Мадярки. Фабульний час спрямовує розповідь буквально по дням і місяцям. В авторській оповіді, кульмінації твору, де явно відчутний оповідач, маємо перехід до теперішнього: «Нараз коло самого Вендера являється стара мадярка, піднімає костистою рукою палицю і з завзяттям розлюченої дитини оперізує неї плечі Вендера...». Подія розгортається в яскравій драматичній сцені. В епілозі у фокус зображення потрапляє жінка: «Було вже щось дитячо наївного в її старечій вдачі». Прийом часової відстані між оповіддю про подію й самою подією дозволяє осмислити певний етап людського життя, зрозуміти логіку розвитку образу, не лише наслідки, а й сам процес життя.

Д. Лихачов, розмірковуючи над поетикою художнього часу, зробив важливе зауваження: «З одного боку, час твору може бути «закритим», замкненим у собі, який здійснюється лише в межах сюжету. З іншого боку, час твору може бути «відкритим», який залучається до більш широкого потоку часу і розгортається на фоні точно визначеної історичної епохи» [2, 93]. О. Маковей як людина демократичного світогляду, небайдужа до потреб і тривог своїх сучасників, нерідко пов'язує особисті долі своїх героїв із плином історичного часу. Якщо в новелах «К. В. Д.», «Братання», «Мертве місто» синтез часових площин виявляється на сюжетно-композиційному рівні, а долі окремих людей утілюють долі народу й суспільства, то в оповіданні «Вуйко Дорко» цей взаємозв'язок здійснюється здебільшого на рівні психологічному. Головний герой намагається усвідомити свою роль і місце в історичному потоці, але майже не залучається до нього сюжетно. Перенесення центру уваги із зображення події на її сприйняття говорить, що художника цікавить не стільки саме явище, скільки його осмислення конкретною людиною, пошуки останньою сенсу життя, усвідомлення необхідності своєї праці в ім'я інших людей. Взаємозв'язок соціально-історичного часу та часу персонажа є важливою формою вираження авторської свідомості.

На відміну від сатирико-гумористичних творів О. Маковея, часова та просторова організація новел збірки «Кроваве поле», а також ліро-психологічних новел «Туга» та «Самота» відзначається певною часовою перервністю, співвіднесенням суб'єктивного часу ліричного героя із соціально-історичним часом. У той же час умовність часу й простору в поєднанні з гротеском у казках дає змогу прозаїку досягти гострої іронії, довершеності типізації життя. Хронотоп є тим лейтмотивом, що надає творам митця виразно-естетичної та філософської тональності.

Оповідання зі збірки «Кроваве поле» присвячені подіям Першої імперіалістичної війни. Воєнний час в О. Маковея визначається не стільки через зображення військових подій (батальної історії він не торкається зовсім), скільки загальним станом життя, ніби зупиненого та зубоженого й, головне, – станом народу та його настроями. У цих творах чітко контрастує холодний і суворий світ війни, де скрізь панують «біда, плач, сльози, брак притулку для тисячі родин» («Мертве місто»), з теплим і ласкавим повоєнним світом, де «природа <...> все погане зароблює, закриває і прикрашує» («На окопах»). Зіставлення часів не антагоністичне, воно зберігає певну спадкоємність, пафос пам'яті є головним мотивом творів про війну. У новелах «Вічна пам'ять» уже початкові фрази, як і назва, визначають ідейну та емоційну спрямованість твору, підкреслюють неможливість забуття невідомих героїв війни. У новелах «На окопах» та «Кроваве поле» О. Маковей, звертаючись до пам'яті народу, використовує метафори, пов'язані із поняттям пам'яті й забуття, загибелі й невмирущості: «поле честі, поле слави», «червоний кривавий килим», «червоне поле», «поле-капітал». Відсутність історичної пам'яті розглядається письменником як бездуховність й оцінюється як неспроможність до справжнього життя. У новелі «Мертве місто» образ певного простору, зруйнованого війною, виникає з перших рядків

і проходить усі етапи розвитку, що репрезентовані через окремі деталі й компоненти. Автор використовує й реальний стан героя – його сон – як можливість по-новому осмислити те, що турбує героя в реальному житті.

Як бачимо, Осип Маковей належить до тих майстрів слова, для яких хронотопічний аспект є одним із важливих компонентів загального погляду на світ, невід'ємним від широкої сфери морально-етичних оцінок.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Наука, 1971. – 234 с.
2. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев // Лихачев Д. С. Избранные работы : В 3 т. – Ленинград: Худож. литература, 1987. – Т. 1. – 493 с.
3. Копистянська Н. Х. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Х. Копистянська // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – 132 с.
4. Маковей О. Твори : в 2 т. / Осип Маковей. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 492 с.
5. Погребенник Ф. П. Осип Маковей : [передмова] / Ф. П. Погребенник // Маковей О. Твори: в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 201 с.
6. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 342 с.
7. Потебня О. О. Эстетика і поэтика слова / О. О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

Annotation

Goniuk O. V. The particularity of artistic chronotope in Osyp Makovey's flash fiction

The article deals with peculiarities of an artistic expression of chronotope in a flash fiction of Osyp Macovey. The article specifies the ideological and symbolic configurations of time and space and their function as a means of expressing psychological state of the characters; it unfolds the problem of spatial and temporal dimensions in his works.

The problem of artistic time and space in literature has attracted a lot of interest from many generations of literary scholars and has been the subject of many researches. This is due to the important role of the temporal and spatial categories which are involved in the construction and perception of a literary reality. The distinctiveness of chronotope lies in its influence that goes beyond the structure. It increases the aesthetic features of the work, deepens its meaning, helps to focus on the main idea of the work, expressing it in a form of spacetime symbols. Changing the time-space relationships sometimes leads to changes in the entire system of artistic means. The author's chronotope reflects the author's concept of time and its realization in the work.

According to the article, Osip Macovey belongs to the masters for whom the use of the chronotope is an important component to convey the overall view of the world, inseparable from the broad scope of ethical evaluations. A collision of different periods of time on an individual level opens new ways of personal cognition, revealing at the same time the depth of life observations.

Key words: chronotope, conventionality of time and space, retrospection, historical time, historical memory

УДК 821.161.2 – 95.09

С. В. Нечипоренко (м. Дніпро)

ПОЕЗІЯ І ПРОЗА ЖИТТЯ РОДУ В ПОДОРОЖНІХ НОТАТКАХ М. І. ЛОЯНА ТА З. І. ШЕВЦОВОЇ «ТАРОМСЬКЕ: ПЕРЕГУК СТОЛІТЬ»

(До 130-річчя від дня народження вчителя-краєзнавця Михайла Лояна)

У статті розглянуто ідейно-змістовий рівень книги М. І. Лояна та З. І. Шевцової «Таромське: перегук століть», проаналізовано літературний контекст об'єднаних у ній спогадів та краєзнавчих пошуків авторів, особливості стилю оповіді в трьох її розділах (вчителя-просвітянина початку ХХ ст. М. Лояна, його онуки й краєзнавця З. Шевцової, яка через сто років здійснила подорож шляхами діда, прагнучи дослідити витoki свого роду, а також родичів, друзів, колег громадського діяча й народолюбця. Визначено характер поєднання історизму та біографізму.

Ключові слова: рід, історія, спогади, біографія, вчитель, Таромське.

В статье рассматривается идейно-смысловый уровень книги М. И. Лояна и З. И. Шевцовой «Таромское: переключение столетий», анализируется литературный контекст объединенных в ней воспоминаний и краеведческих поисков авторов, особенности стиля повествования в трех ее разделах (учителя-просветителя начала ХХ века М. Лояна, его внуки и краеведа З. Шевцовой, которая через сто лет совершила путешествие по дорогам деда, желая исследовать истоки своего рода, а также родственников, друзей, коллег общественного деятеля и народолюбца. Определен характер связи историзма и биографизма.

Ключевые слова: род, история, воспоминания, биография, учитель, Таромское.

Існує феномен: є особистості, які, маючи фах лікаря, з часом звертаються до художнього слова, випробовуючи себе в галузі літературної творчості. Найвідомішими серед них були російські письменники з українським корінням А. Чехов, М. Булгаков, автор «Записок лікаря» В. Вересаєв (псевдонім Смідовича), український композитор В. Івасюк, новомосковський земський лікар і драматург кінця XIX ст. Г. Бораковський, популярністю в читачів користувалися літературні твори А. Упіта, М. Амосова, М. Касьяна, у літературному жанрі нині працює В. Берсенєв. Такою ж багатогранною особистістю є і заслужений лікар України, кандидат медичних наук Зоя Іванівна Шевцова, краєзнавець, член Спілки журналістів, упорядник книги «Таромські зошити» (2006), співавтор її продовження – «Таромське: перегук століть» (2009), автор краєзнавчого дослідження «Сторінки історії Карнаухівки» (2012), численних статей та інших історико-краєзнавчих розвідок.

Об'єктом нашого дослідження є книга М. І. Лояна та З. І. Шевцової «Таромське: перегук століть» (Дніпропетровськ : Моноліт, 2009. – 704 с.). Мета – проаналізувати ідейно-змістовий рівень представлених у ній спогадів, особливості оповіді в них, характер осмислення теми життя роду, на прикладах доль оповідачів простежити зв'язок людини й історії.

Про вихід своєї доволі ґрунтовної книги «Таромське: перегук століть» З. І. Шевцова писала, що поради істориків і краєзнавців (зокрема Миколи Чабана, Ганни Швидько) та поклик власної душі спричинили її бажання «помандрувати дідовими стежками, відтворити його життєвий шлях, <...> подихати повітрям минулого» [6, 207]. Допомогли у творчому процесі й відгуки, спогади таромчан, які «стверджували унікальність життєвої дороги кожної людини, створювали життєвий літопис подій» [6, 207].

Попередньо матеріали книги про Таромське друкувалися З. Шевцовою у 2006 – 2009 роках у Всеукраїнському народознавчому часописі «Берегиня», літературно-художньому альманасі «Свічадо», у науковому щорічнику «Історія і культура Придніпров'я. Невідомі та маловідомі сторінки», газетах «Зоря», «Наше місто», «Дніпро вечірній», «Наша Дружковка», «Приднепровская магистраль», також були оприлюднені на V регіональній краєзнавчій конференції «Проблемні питання історії міст і сіл Придніпров'я» (2006) у доповіді З. І. Шевцової в Народному музеї історії НГУ ім. О. М. Поля «Михайло Лоян та його спогади (до історії міст і сіл Дніпропетровщини)», на V Міжнародній генеалогічній конференції (Львів, 2007) – «Про родовід Лоянів-Бабіїв», на X Кримських Міжнародних Воронцовських наукових читаннях (Сімферополь, 2008) – доповідь «Кримський період життя Михайла Лояна» (З. І. Шевцова і В. В. Гапонов), на науковій історико-краєзнавчій конференції «Кам'янське – Дніпродзержинськ у контексті історичного розвитку Придніпров'я XVIII – початку XXI століття» (Дніпродзержинськ, 2010) тощо.

Книга М. І. Лояна та З. І. Шевцової «Таромське: перегук століть» активно презентувалася. Видання одразу ж привернуло увагу не лише мешканців Таромського та широкої аудиторії читачів, а й істориків, краєзнавців, журналістів, набуло широкого розголосу в пресі, на радіо й телебаченні Дніпропетровщини.

Так, в одній з перших рецензій члена Спілки краєзнавців України й літературного критика Володимира Єфимова було охарактеризовано зміст книги й наголошено на ролі подружжя вчителів Михайла та Ольги Лоянів у становленні культурно-освітніх осередків Придніпров'я: «Із нотатків М. Лояна протяглася жива нитка з минулого у сьогодення» [3, 208]. Він убачає в спогадах представників окремих родин, що подані в третьому розділі, «закономірності історичного розвитку цілих поколінь не тільки в Таромському, а навіть у масштабах України» [3, 208]. У статті В. Єфимова «Пам'ятники, що створила Зоя Шевцова», де згадано презентацію книги, що відбулася в Таромському взимку 2009 року, відзначено, що головна заслуга Зої Іванівни в тому, що вона, любляча внучка, «взяла до рук 26 зошитів з рукописами свого діда Михайла Івановича Лояна, і не здала їх у макулатуру, не сховала на дні скрині для далеких нащадків, а опублікувала» [2, 206]. Він пише, що перший розділ книги «Таромське: перегук століть» повністю складає книга «Таромські зошити» (2006), але у виданні 2009 року «Таромське: перегук століть» авторка поставила за мету подивитися власними очима на місця, пов'язані з долею діда. В. Єфимов – редактор третього розділу нової книги (що вийшла під загальною редакцією З. І. Шевцової), який має назву «Спогади таромчан» і складається з 35 оповідань, нарисів, начерків, які він визначив як «сповіді» за щирість і відвертість оповіді. Перечитавши, за власним зізнанням, матеріали п'ять разів, краєзнавець у своїй статті дякує авторам за добрі слова на адресу Лоянів і підтримує версію громадського діяча Валентина Головка щодо походження назви Таромського, дискутуючи з авторитетами (за твердженням В. Єфимова, тюркське *tarbi* означає «розгалуження, розкоряка» або ж «гордий, незалежний», від цього слова походять прізвища Тарнавський, Тарбеєв, Тарасов, а в грецькій мові ім'я «Тарас» означає «бунтівник») [2, 207].

Про перше видання книги «Таромські зошити» та її продовження «Таромське: перегук століть» ідеться у статті «Памятная доска в честь сельского учителя» («Голос Украины», 25 ноября 2010 г.) Тетяни Колядинської. Вона ознайомила з віхами біографії М. Лояна, не оминаючи її трагічних сторінок: арешту вчителя в 1938-му, перебування у в'язниці, переслідування його двоюрідних братів, реабілітацію. Відгуки на книгу «Таромське: перегук століть» були опубліковані в часописі «Бористен» (2010, № 5). Зокрема, у статті «Від діда до онуки» ішлося про ознайомлення читачів із книгою в Дніпропетровській обласній бібліотеці для молоді ім. М. Светлова; в інформаційно-аналітичному щотижневику «Відомості» Дніпродзержинської міської ради від 28 квітня 2010 р. містилася інформація «Зв'язок епох і поколінь» про презентацію книги в музеї історії міста Дніпродзержинська, – що засвідчує її популярність. Директор музею, кандидат історичних наук Наталія Буланова зазначила важливість виходу у світ книги З. І. Шевцової як для істориків, так і для широкого загалу та наголосила, що 2-ге видання «Таромське: перегук століть» репрезентує зв'язок епох і поколінь, доповнюючи історичні джерела сучасними матеріалами. Учасники цього заходу переглянули фільм про Таромське, подякувавши Зої Шевцовій за збереження історичної пам'яті.

Відбулися презентації цієї книги і в Національному гірничому університеті, Центральній міській бібліотеці Дніпропетровська, на засіданні краєзнавчого клубу м. Дніпродзержинська, в Інституті підвищення кваліфікації вчителів, у таромському культурно-дозвільному центрі «Іскра». Останню подію висвітлив автор передмов до обох книг про Таромське, журналіст і письменник Микола Чабан у статті «Допоки є Таромське, Україна не загине». М. Чабан назвав Таромське селищем, що зберігає свою самоідентифікацію, та нагадав про урочисте вручення З. І. Шевцовій вищої міської відзнаки «За заслуги перед містом» і виконання на її слова пісні «Таромський край» тодішньою студенткою консерваторії Ольгою Синяковою. На презентації книги виступили прозаїк Надія Тубальцева та священник Свято-Покровської церкви о. Сергій. Про цю ж подію писав у статті «С любов'ю к землякам, гордостю за них» Олександр Григор'єв. У своїх відгуках згадують праці З. І. Шевцової та родину Лоянів Петро Чегорка, Володимир Квасов, Олександр Зобенко, Флорина Молчанова, Ірина Рева, Володимир Звірко та ін.

Літературознавчий характер серед численних відгуків має вступна стаття М. Чабана «Не загасити свічки вітровіям» до книги «Таромське: перегук століть», де висловлено жаль, що зошити М. Лояна дійшли до нас неповністю, відзначено «нехитру, нелукаву манеру письма, простий стиль» та цінність спогадів, яку він убачає в тому, що вчитель «зміг передати енергію духовної автономності інтелігента-народолюбця, своєї національної самодостатності – молоді» [5, 45]. Близькою є й позиція В. Єфимова, який радить університетським педагогам серед уже відомих авторитетів вітчизняної педагогіки – К. Ушинського, В. Сухомлинського – згадувати й М. Лояна. Культурно-освітню роботу подружжя педагогів проаналізовано в статті «Жага навчання» доктора філософських наук, ректора ДОППО Михайла Романенка (науково-методичний альманах «Нива», № 3, 2006). Загальну характеристику книги «Таромське: перегук століть», стилю оповіді Лояна («про родовід пише своїм вільним, не заграбованим будь-якими канонами, стилем, навіть з діалогічними вставками» [4, 22]) та особи автора – «Інтелігента з великої літери» – знаходимо в статті В. Єфимова «Читаймо зошити Михайла Лояна», який, будучи редактором книги, на нашу думку, найглибше збагнув її суть.

Композиційно книга «Таромське: перегук століть» складається із зазначених вище трьох розділів, різних за часом написання, стилем викладу й змістовим наповненням, авторство яких теж належить різним людям. Перший – «Таромські зошити», до речі, найбільший за обсягом, – постав на основі записів Михайла Лояна, який є його автором і водночас виступає центральним персонажем книги «Таромське: перегук століть». Михайло Іванович Лоян – вчитель-краєзнавець, педагог за покликанням, патріот України та громадський діяч Катеринославщини першої половини ХХ ст., який по собі залишив понад 20 зошитів мемуарних записів, а також нотатки з питань педагогіки, виноградарства тощо, зроблених з 1956 по 1962 роки, а ще – статті, тексти доповідей тощо. В оригінальному першоджерелі співіснували українська й російська мови, оскільки спогади писалися і в московський період життя просвітянина. Текст

автора відредаговано для кращого сприйняття від першої особи й перекладено українською. М. Лоян писав про те, що знав, пережив особисто чи чув з уст старожилів.

Другий розділ книги «Таромське: перегук століть» із промовистою назвою «Погляд через століття» – це подорожні нотатки його онуки З. І. Шевцової, яка мандрувала дорогами дідуся, прагнучи дослідити витoki свого роду. Третій становлять спогади таромчан про життя в минулі часи з його трагічними й героїчними сторінками. Пересікання різноманітних часових площин у поєднанні з просторовими факторами сприяє панорамності зображення.

У вступній статті З. І. Шевцової «Випромінює пам'ять минуле» стисло наведено біографічні відомості з життя автора нотаток: Михайло Іванович Лоян – уродженець Таромського (народився в 1887 р.), був 11 дитиною в сім'ї, закінчив церковнопарафіяльну школу, учителював. Після навчання у Феодосійському вчительському інституті був викладачем міського училища Катеринослава. Хлібороб за походженням, у 1913 році він став студентом престижного Московського сільськогосподарського інституту (секція «тваринництво»), де виявив себе й активним членом українського студентського гуртка, брав участь у святкуванні 100-річчя Т. Шевченка. Повертається додому, викладає в гімназіях, але прагнучи реалізувати свій потяг до знань, вступає на 3 курс природничого відділення фізико-математичного факультету Катеринославського університету [1, 8 – 10]. Наведені біографічні дані поєднані з реаліями родоводу: 1924 року в Михайла Лояна і його дружини Ольги (також учительки-просвятянки) народився син Валентин, згодом донька Таїсія, матуся лікаря З. І. Шевцової. Подружжя будувало хату, мало чималу бібліотеку, посадили сад. За нашим спостереженням, мета видання книги З. І. Шевцовою – передати світ минулого в спогадах людей, їх переживаннях і пристрастях, який поетично названо нею «епохою Михайла Лояна» [1, 18].

Ведучи детальну оповідь про свій рід, як автор першого розділу книги М. Лоян починає від давніх історичних подій – створення Запорозької Січі, заснування сіл на Придніпров'ї, пояснення походження назви Таромського з опорою на твори катеринославського єпископа Феодосія та письменника О. Стороженка. Він дає волю своїй поетичній уяві, домислюючи деякі епізоди давнього життя. Серед своїх найдавніших предків згадує прадіда Дмитра, обраного церковним старостою після відкриття сільської церкви в 1794 році, та його бабу, яка проживала в Сурсько-Михайлівці. Не оминає автор і трагічних сторінок з історії свого роду. Наводить давню родинну легенду про те, як молодший брат зарубав старшого через жадібність, або як сусід уночі застрелив двоюрідного брата його батька із заздрощів. У часи колективізації його племінник Іван, член Комітету незаможних селян, був побитий куркулями й невдовзі помер. Із сумом пригадує М. Лоян і хвороби, що косили тоді людей: від туберкульозу померли дві його сестри, Федора і Ганна, та на сьомому десятку життя – батько, який мав від природи міцне здоров'я й неабияку силу.

У викладі матеріалу першого розділу книги дотримано біографічний принцип, також у ньому простежується зв'язок людини з глобальними подіями

історії (громадянська війна, революція 1917-го року, колективізація тощо). Зі сторінок спогадів М. Лоян постає як активна особистість, яка прагне реалізації в багатьох сферах (працював в агрономічному відділі повітового та губернського земств, керував сільськогосподарським відділом у губпродкомі, організовував збиральні кампанії, читав лекції селянам від Комнезаму в Криворізькому окрузі; під час викладання на робітфаку металургійного інституту в Кам'янському спілкувався з майбутнім генсеком Л. Брежнєвим).

Книга «Таромське: перегук століть» має неабияке пізнавальне й виховне значення, адже в ній різноаспектно розкривається життя непересічної людини, подвижника в справі освіти М. І. Лояна, якому 2006 року на колишній земській школі № 105 у його рідному Таромському встановлено пам'ятну дошку. Понад 50 років він присвятив педагогічній роботі на Дніпропетровщині, був членом товариства «Просвіта», поширюючи серед селян знання з історії України, козацтва, викликаючи в них почуття національної гідності та духовності. Особисті міркування про навички й моральні якості, які потрібно виховувати в учнів (акуратність, правдивість, турбота про своє фізичне здоров'я, формування працьовитості й бережливого ставлення до громадської власності), а ще суто педагогічні поради – учити уважності й ввічливості – він виклав у своїх записках. М. Лоян виявив себе і як культурний діяч: організовував самодіяльні гуртки, хор, ставив п'єси видатних українських драматургів (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого). Свій обов'язок він розумів у самовідданому служінні землякам.

Щиро дивуєшся, як одна людина змогла стільки встигнути зробити, як вистачало на те сили, енергії? Одним із найцікавіших у першій частині є підрозділ «Зустрічі з Дмитром Яворницьким». Із цим легендарним дослідником козацтва М. Лоян ходив селами, збирав розповіді про минуле краю, особливо цікавився ойконімами – походженням назв сіл Придніпров'я, вивчав родовід мешканців рідного Таромського: бо «кожна людина має знати своє коріння, свою генеалогію» [1, 51]. Згадуючи ці зустрічі, до книги «В пошуках скарбів» на прохання дніпропетровського письменника Івана Шаповала він підготував розділ «Дві подорожі до Таромського».

Доля людини нерозривно пов'язана з історією держави. Це відбилося й на перипетіях життя вчителя Михайла Лояна. Мужня й порядна людина, він у 1938 році пережив арешт і трирічне перебування в «чичеринській тюрмі», у 1941-му – звинувачення в антирадянській агітації, заслання в Марійську АРСР, і нарешті – реабілітацію в 1959-му. До останнього працював на землі – займався виноградарством, садівництвом, шовківництвом, бджільництвом. Пішов з життя в 1974-му, проживши 87 років. Ці події теж знайшли відображення в книзі «Таромське: перегук століть».

У розділі «Таромські зошити», написаному М. Лояном, ідеться про історію роду Лоянів-Бабіїв і походження його прізвища: «Бабієм» прозивали його прадіда Дмитра, якого виховувала бабуса, «Лоян (від слова “лій” – овечий жир) <...> Дмитрова родина витоплювала лій і робила свічки на продаж» [1, 56]. М. Лоян розповідає про щирі родинні взаємини в сім'ї, де він був найменшим з 11 дітей,

описує дитячі ігри й забави, переповідає почуті в дитинстві страшні казки, через які боявся сам вночі вийти на подвір'я; у балці, казали, сидить водяник, а в рівчаку «нібито нечистий хапає дітей» [1, 70]. Згадує, як після закінчення церковнопарафіяльної школи в 1900 році став помічником сільського писаря, а після іспитів у другокласній школі селища Романкове отримав звання вчителя грамоти з призначенням в с. Крутеньке й оплатою 10 карбованців на місяць (робітники тоді отримували по 60 – 70), але вчителів тоді дуже шанували: «Так я почав свою педагогічну працю, яка тривала майже все життя» [1, 90]. Високий професійний рівень учителя Михайла Лояна підтверджує те, що його учні завжди мали добру успішність на екзаменах перед комісією. Рідні пишалися, що він, простий селянський хлопець, вибився в учителі. Наявний і прийом самохарактеристики 25-річного вчителя міського училища, щойно призначеного на посаду, до якого холодно поставилося начальство: «Я був стрункий, високий, завжди ходив з гордо піднятою головою» [1, 168]. Іноді він вдається до портретування себе ніби збоку, очима сторонньої людини: «Серед пасажирів, не поспішаючи, йшов стрункий молодий чоловік у студентській тужурці з петлицями зеленого кольору, в картузі з зеленою околичкою та великими широкими полями із зеленим кантом. Він високо ніс свою біляву голову з сіро-голубими очима, з веселою усмішкою на обличчі. Це був я, Михайло Лоян, студент Московського сільськогосподарського інституту» [1, 202].

У спогади вплетено й містичний елемент, зокрема в епізоді передбачення долі, коли господиня вечорниць наворожила юнаку, що «довго-довго вчитимуся. І це справдилося» [1, 120]. Пригадуючи навчання у Феодосійському інституті (1909 – 1912 – «найщасливіші неповторні три роки» [1, 161]), М. Лоян характеризує своїх викладачів, зовнішність і вдачу друзів-однокурсників, описує навчання та дозвілля (підробіток репетиторством, самодіяльні вистави, бали з гімназистками, розваги) і робить філософський підсумок: «Не дано людині двічі пережити роки молодості та весь життєвий шлях» [1, 161]. Своєрідністю стилю оповіді в спогадах є те, що суто біографічна розповідь здебільшого переривається пейзажними описами, наведенням текстів місцевих легенд та історичних відомостей. Отже, книга має етнографічну, пізнавальну цінність, містить багато народознавчого матеріалу.

Багато уваги в розповідях М. Лояна приділено топоніміці: він дослідив історію заснування поселень навколо Запорозької Січі, розглянув походження назв сіл на Придніпров'ї (Таромське, Романкове, Аули, Тритузне, Карнаухівка, Сухачівка, Діївка, Лоцманка тощо), виникнення слобід (кварталів) – Забора, Ругелівка, Блуква, Базарівка, Терни та кутків – Кулішівка (де жив у землянці Митрофан Куліш), Лушпіївка (мешканці любили дині й кавуни, а лушпиння викидали на вулицю), Коханівщина («назву дало місце біля озерця, де кохалися парубки з дівчатами» [1, 47]. Цікавою є й наведена в записках М. Лояна історія походження назви Мотузової гори, на якій ламалися вози й калічилися люди, що нагадує художньо зображену в повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» ситуацію облаштування шляху. Автор звертається й до антропоніміки. Поряд з іменами засновників сіл і кутків автор наводить і їхні прізвища: Іван Мацапура

(Ярошенко), Федір Яковенко (Семип'ядний), Яків Коваленко (Лисий); селянина Плахтійова «прозвали Соломіщенком, бо він купував солому для випалювання горшків» [1, 50]; «на Коханівщині жив Яценко, по-вуличному Люшня» [1, 52], Федір Засуха дістав прізвисько Недорізаний, бо дитиною уник смерті від сокири божевільного батька. Мовознавчі розвідки краєзнавця охоплюють і пояснення застарілих та малозрозумілих читачеві ХХ ст. слів, наприклад: «Забора – це кам'яна скеля з первісних гірських порід (гранітів, гнейсів). Їх виламували, дробили й пускали на будівництво» [1, 39]; толока – «неорана земля» [1, 90]; панатія – «округлий образок» [1, 171]; аспідні дошки – «дошки, зроблені з каменя – аспіду (сланцю), на яких писали грифелем <...>, розліновані на рядки й косі лінії <...> Якщо учень писав не так, він витирав і писав знову» [1, 109]; сільські гамазеї – «в них зберігався громадський хліб – допомога тим, кому його забракне до нового врожаю» [1, 117]. Усе це характеризує ментальність українського народу, особливості його побуту й звичаїв, а в цілому є виявом етногенетичного коду нації.

Із записів-спогадів М. Лояна дізнаємося, що мешканці Таромського не були кріпаками, займалися хліборобством, рибальством, чумакуванням, гончарством, бджільництвом, скотарством. Характеризуючи побут українців ХІХ ст., про суто жіночі заняття М. Лоян писав так: «повсякденна хатня робота: варити, прибирати, застеляти долівку соломою (бо земляна), <...> вишивати, прясти» [1, 50]. У чоловіків інакше: взимку лише догляд за худобою та ремонтування в разі потреби, проте одні плели з лози кошики й сапетки та несли на продаж, інші – робили граблі, лагодили одяг, взуття, треті вивчилися на ковалів, підковували коней, виготовляли заціпки для дверей, лемеші для плугів. «Таким чином, усе залежало від хисту та вдачі людини. Хто працював, а хто й вилежувався на печі...» [1, 51], – робить висновок автор.

Матеріал першого розділу свідчить про любов М. Лояна до природи, глибоке розуміння її мудрих законів. У ньому зафіксовано уявлення з народної астрономії про Чумацький Шлях, Південний Хрест, Великий Віз, «який за ніч перевертається своїм дишлом на півкола <...> Волосажар, так званий годинник на небі» [1, 28]. В описах запорозьких степів теж презентовано цікаву інформацію про мешканців степу – птахів, звірину, зокрема про спосіб пересування змія-полоза, що котиться, скрутившись колесом так швидко, «що може наздогнати коняку» [1, 26]. В яскравих пейзажних картинах використано порівняння: «Трава стоїть, піднявши вгору листя, мов настовбурчені вуха, на неї осідає краплинами роса <...> Ось на сході пробігають непомітні світлі смуги, які нагадують радісну усмішку захопленої людини» [1, 29]; вражають кольоративами описи моря: «А сонечко й собі поспішає зануритись у рожеву воду <...> На хвилях тихо гойдаються медузи, мов перекинуті догори дном миски, <...> відбиваючи всі кольори райдуги та ваблячи своєю красою людське око» [1, 144]. Поетичні й водночас інформативні описи рідних серцю куточків – ярів, плавнів («плавні (заплава) – це місцевість, яка через свій низький рівень майже щороку заливалася весняними водами. Все пливло: дерева, копиці сіна, домашні речі тощо. Плавні – від слова “пливе” – це чотириста – п'ятсот гектарів. Земля там була дуже родюча»

[1, 36]), світу комах і птахів («повітря розтинали голоси граків, шпаків, журавлів, качок, гусей. Вони раділи, що нарешті вернулися з теплих країн додому, переборовши під час перельоту небезпечні пригоди» [1, 45]) характеризують оповідача як людину, закохану в красу навколишньої природи.

Підрозділ «Чарівні місця Катеринослава» починається зі згадки про рік заснування міста, яке Михайло Лоян дуже любив, – 1776. Він розповідає про дбайливе ставлення до озеленення на Катерининському проспекті (нині Дмитра Яворницького), появу першої трамвайної колії, заснування саду запорожцем Лазарем Глобою та ним же посаджений Потьомкінський сад (нині парк ім. Т. Г. Шевченка). Пояснює й стару назву Монастирського острова – Богомолівський, де колись зупинявся князь Святослав (син Ігоря та Ольги). Відзначено й деталі освітнього рівня міста – тодішні навчальні заклади: «вчительський інститут, два реальні училища, дві чоловічі гімназії, десять приватних жіночих гімназій, комерційна середня школа, приватні комерційні жіночі школи (Степанової та Свіда), духовне училище, єпархіальна жіноча школа, три міські вищі початкові школи, дві музичні школи» [1, 100]. Найлюднішим місцем, на думку автора, була вулиця Барикадна, де молодь призначала побачення. Книга М. І. Лояна та З. І. Шевцової доречно оздоблена надзвичайно цікавими листівками початку ХХ ст., фотографіями з особистого архіву родини Лоянів, які ілюструють розповідь, унаочнюють те, про що йдеться.

У наступному підрозділі про педагогічну роботу М. Лояна в с. Стрюківка розгорнуто розповідь про звичаї стрюківчан – кріпаків-переселенців з Росії – методику навчання грамоті школярів, та про учителя, який, дбаючи про самовдосконалення, брав у Катеринославі уроки з латинської і французької мов, алгебри. В епізодах про роботу в Кархуторах М. Лоян акцентує увагу на соціальних змінах у перше десятиліття ХХ віку, коли землевласники почувалися непевно й розпродували свої землі, які скуповували заможні селяни. Висвітлюючи політичні події, автор спогадів дає їм власні оцінки: зокрема стосовно поразки Росії у війні з Японією, страйку катеринославських залізничників у травні 1905-го, появи після маніфесту царського уряду різних політичних партій (кадети, октябристи, трудовики, соціал-демократи, соціалісти-революціонери), ліквідації неписьменності. Згадує свою роботу на посаді голови Комітету допомоги селянам під час голоду 1921 року. Текст «Таромських зошитів» засвідчує, що їх автор сумлінна й цілеспрямована людина, виходець із селянської родини, який завдяки своїй наполегливості здобув вищу освіту, зацікавлений учитель, для якого важливі успіхи в навчанні його вихованців, їхнє майбутнє, що це людина творчо обдарована, здатна сприймати світ у його багатоманітності барв і звуків, у постійному рухові й змінах, цінує товариські стосунки, справедливість, виявляє активність, прагне зробити користь для громади.

Для книги спогадів М. Лояна притаманні масштабність охоплення матеріалу, водночас увага до деталей і маловідомих фактів, яскраві образні характеристики, опис пам'ятних епізодів життя (наближення комети Галлея, виконання «мертвих петель» льотчиком-винахідником Петром Нестеровим),

вражень від культурних подій (виступ з романсами співачки Анастасії Вяльцевої, відвідини московських музеїв і картинних галерей, виїзд на коні на сцену театру Федора Шаляпіна в ролі Івана Грозного в опері «Псковитянка»), від шику, блиску й метушні в Санкт-Петербурзі.

Відштовхуючись від біографічних даних, наведених у спогадах М. Лояна, З. І. Шевцова у вступній частині до книги «Таромське: перегук століть» удається до своєрідного стилю «поетичного сприйняття», що, певно, успадковане від діда: «Від пожовклих сторінок Лоянових зошитів наче протяглася жива нитка з минулого у сьогодення» [1, 17]. Вона згадує цікаві факти з історії роду: її бабуса – Ольга Андріївна Сокуренько отримала атестат про закінчення Першої Катеринославської української міської гімназії за часи гетьмана П. Скоропадського. Вчителювала з 17 років, переважно в Таромському, обиралася депутатом місцевої сільради.

Жанрова специфіка книги «Таромське: перегук століть», передбачає опис і давніх подій, учасником чи свідком яких був автор, відтворення портретів окремих людей, наявність біографічної чи автобіографічної інформації та враження подорожніх нотаток З. Шевцової, що зорієнтовують на сучасність, використання відповідних композиційно-стилістичних засобів. Як об'єктивна функціональна система, жанрові константи по-своєму виражають концепцію світу. У третьому розділі книги З. І. Шевцової маємо багатоголосе звучання самого життя в спогадах родичів, колег, друзів М. Лояна, що зливаються воєдино з голосами авторів-оповідачів першого та другого розділів. Зоя Шевцова, завершивши титанічну роботу зі збирання спогадів таромчан, у відборі матеріалу, його ретельному впорядкуванню, осмисленню й монтажі втілила своє бачення людини і світу. Через її сприйняття реалізовано й радісні, світлі сторінки життя її роду, і болісні сторінки минулого й сучасного, проте насамперед осмислено мікросвіт людини.

Другий розділ «Погляд через століття», написаний Зоєю Шевцовою, є розповіддю про її подорожі Лояновими маршрутами, які вона, його онука, здійснила майже через століття. Користуючись історичними джерелами, авторка додає нові історичні деталі про заснування Таромського як найдавнішого козацького займища, основні віхи розвитку цього населеного пункту (увагу, зокрема, приділено періоду воєнного лихоліття та розвитку промислів – відкриттю гранітного кар'єру, заснуванню цегельні й гончарної артілі) та історії архітектурного пам'ятника краю – Свято-Покровського храму. Відзначено й те, що за часів записів М. Лояна не можна було говорити про наявність у роду Лоянів священнослужителів: Павло Лоян, двоюрідний брат Михайла Лояна, був церковним старостою й мав, за свідченням «Екатеринославских епархиальных ведомостей», нагороду за свою роботу. Наголосимо, що серед сучасного покоління нащадків цього роду багато лікарів.

У матеріалах другого розділу «Погляд через століття» наявний постійний перегук із першим розділом книги – опора на факти, наведені дідом Михайлом Лояном. Це сприяє поглибленню історичних екскурсів, яскравому зіставленню різних часових планів, розумінню витоків народних традицій. Цікавими є історії

про назву Шкалевої балки: «у час відпочинку, кажуть, козаки шкаликами (пляшечками) пили там горілку» [1, 299], про храм Святого Миколая на колесах (!) (під час ворожих набігів його легко було пересувати в безпечне місце), що нагадував хлібину.

З. І. Шевцова зіставляє події минулого й сучасного: багато чого втрачено, зруйновано, не збереглося. У її словах звучить жаль з приводу затоплення родинного гнізда її бабусі Ольги водами Дніпродзержинського водосховища, забруднення природи, зникнення її колишньої краси (наприклад, гарної колись Коханівщини) та браку патріотизму як рисі сучасних українців. Авторка висловлює власну думку щодо походження прізвищ нинішніх таромчан: «Вони часто-густо були дуже влучні, бо давалися від імені, хисту, зовнішнього вигляду, природної вади, роду занять або й зовсім випадково, з прив'язкою до якоїсь пригоди» [1, 287]. І наводить найпоширеніші з них: Андрійченки (Дворяни), Бабенки (Летюхи), Зайві (Стрільці), Захаренки (Палюші, Шушки), Качалови (Миги, Чвали), Коваленки (Лісівці, Рахубисті), Колісники (Чуби), Кутакови (Чумаки), Лояни (Бабії), Луценки (Столяри), Шевцови (Швеці, Арапи) тощо. Краєзнавець стверджує: «Кликати по-вуличному не вважалося образливим, це лише надавало спілкуванню місцевого, своєрідного колориту, нагадувало про походження, про родові неповторні ознаки» [1, 288]. Потрібно зазначити, що її книга й справді, як і сподівалася авторка, надихає сучасників на подальший пошук матеріалів про рідний край.

У сучасному висвітленні постає історія сіл Таромського, Карнаухівки, Тритузного. Ідеться й про народні ремесла, з якими знайомить експозиція етнографічного музею школи № 8 м. Дніпродзержинська (нині Кам'янського): унікальні знаряддя праці українців (коловороти, рогачі, коцюби, ціпи, коромисла, мотовила, лапи, ткацькі верстати тощо). Учні школи № 28 записують спогади старожилів, козацьких та сирітських пісень, чим учитель М. І. Лоян міг би пишатися. Це спонукало З. І. Шевцову висловити сподівання: «Пам'ятаючи своїх славетних предків, нащадки відчують у собі їхню могутню кров і життєву силу» [1, 304].

У розповідь про краєзнавчі пошуки введено літературний контекст. У зв'язку з назвою села Коржівка згадано М. Л. Тарана, автора відомої оповіді про козацьке життя «Устное повествование бывшего запорожца Никиты Леонтьевича Коржа», та письменника О. П. Стороженка, у якого той був провідником у подорожах по Дніпру до колишньої Запорозької Січі. А також роман М. Шолохова «Тихий Дон», у III книзі якого зображено події заколоту в станиці Вешенській, учасниками яких були реальні люди, про котрих дніпропетровським краєзнавцям розповіли в Китайгородці, принагідно згадано й О. Пушкіна. В оповідь доречно вплетені розповіді про події Другої світової війни, у яких брало участь багато китайгородців, про історико-церковні пам'ятки села, а ще – народні хори, школи й бібліотеки сіл, що траплялися на шляху подорожуючих. Подано тлумачення звичних слів, що мають неукраїнське походження («чумак», «сура», «китайгородок») та майже зниклі з ужитку назви рушників («утирач» – призначався для рук та обличчя; «стирок» – для посуду;

«столівка» – для столу; «покутник» – для оздоблення стін, покуття; «божник» – для ікон [1, 312]). З. І. Шевцова наголошує на стародавніх прикметах часів заселення району села Біленьке, де знайдено кераміку черняхівського періоду. У цьому селі «на початку голодних 20-х років жив учень Іллі Репіна художник Микола Струнников – автор розписів у меморіальному будинку-садибі Д. І. Яворницького» [1, 341]. Під враженням від подорожі Миколаївкою-1 Дніпропетровського району (колишні Карнаухівські Хутори) з позицій державницького мислення вона пише про необхідність встановлення меморіального знаку козакам, які померли від ран у Кархуторах після героїчної битви під Жовтими Водами по дорозі в Самарський чоловічий монастир: «Відродження багатой козацької спадщини має стати сенсом нашого життя як нації» [1, 357].

У всій книзі «Таромське: перегук століть» поєднано історичний і сучасний зрізи українського буття, причому обидва пропущені через світосприйняття авторів – як молодого учителя початку ХХ ст. Михайла Лояна, так і краєзнавця за покликанням та лікаря за фахом Зої Шевцової. Остання в другому розділі постійно звертається до ретроспективного викладу матеріалу, інтертекстуальних зв'язків, використовуючи прямі цитати з нотаток діда, що слугують їй не лише дороговказом у мандрах селами й містами Придніпров'я, а й своєрідними змістовими відправними точками в аналізі й оцінці духовних надбань минулого.

Велику увагу поряд із розповідями про міста Дніпродзержинськ, Кривий Ріг, Донецьк, Феодосію, Москву й Санкт-Петербург приділено й Катеринославу (його паркам і пам'ятникам, проспектам і театрам), авторка зіставляє минуле й сучасне, досліджує колишні назви та призначення будівель. Але все підпорядковано провідній ідеї: за сучасних тенденцій перетворення (зміни обличчя міста, його покращення, модернізації) необхідне дбайливе ставлення до надбань минулого, збереження історичної спадщини, пам'яті про видатних людей (Олександра Поля, Андріана Кащенко, Івана Манжури) та їх діяння.

Третій розділ книги «Спогади таромчан» складається з розповідей про вчителя Михайла Лояна і його найближчих родичів – доньки Таїсії, яка пригадує дитинство й арешт батька в 1938-му, роки німецької окупації; батька Зої Шевцової – Івана Шевцова, героя-орденоносця, який звільняв від фашистів країни Європи. Уміщено й спогади самої З. І. Шевцової «Про себе і свою родину», де лікар згадує дитячі роки, проведені в Таромському й Дніпропетровську, подорожі Шевченковими й гоголівськими місцями, до садиб Л. Толстого й І. Тургенєва та знайомство з архівно-кримінальною справою діда (на 190 сторінках!) у Дніпропетровському облдержархіві після реабілітації «політично неблагонадійного», що сприяло її захопленню краєзнавством і генеалогією. Із документів сімейного архіву Лоянів дізнаємося, що великий вплив на становлення світогляду Михайла Лояна мало спілкування з передовою українською інтелігенцією, зокрема з письменником і просвітянином Петром Олександровичем Єфремовим, братом відомого літературознавця С. О. Єфремова, звинуваченого у справі СБУ. Вони працювали в 1920 – 1923-х роках у Катеринославі на українських педагогічних курсах, а разом з його племінником,

Костянтином Михайловичем, М. Лоян проходив по одній справі, перебуваючи у в'язниці Дніпропетровська.

Ракурс зображення в третьому розділі – постать самого Михайла Лояна в характеристиках родичів, колег, учнів. Спогади близьких людей засвідчують невмирущість людської пам'яті, прагнення обмінятися родинними переказами. Теплою, якою подружжя Лоянів щедро обдаровувало людей, віє від сторінок спогадів їхньої учениці, а згодом колеги О. І. Захаренко: «Ми, молоді вчителі, поважали цю родину за порядність, шляхетність, людяність. Мені поталанило на таких наставників» [1, 487]. Про Ольгу Іванівну Лоян (Сокурєнко) учні відгукуються як про чудового організатора, енергійну й доброзичливу жінку. Іпостасі Михайла Лояна – «вирізнявся ерудицією, освіченістю: природознавець, історик, літератор, фізик, математик, філолог...» [1, 486]. А ще – поціновувач оперної музики, давав односельцям агрономічні поради, знав зоологію, ботаніку, хімію, викладав українську і російську мови й літератури, був учителем історії та природничих наук у старших класах. У нарисі громадського діяча й депутата Дніпропетровської міської ради ХХІ скликання Валентина Головка «На освітянській ниві» дано високу оцінку невтомній праці просвітянина: «Михайло Лоян був для Таромського тим, ким Михайло Ломоносов – для Росії, Тарас Шевченко – для України» [1, 527] та повідомлено, що один з провулків у селищі названо ім'ям учителя М. І. Лояна.

Видання вдало доповнене описом символіки Таромського (герба, прапора) як офіційних атрибутів мікрорайону Дніпропетровська, містить додатки про основні етапи життя та діяльності подружжя Лоянів, іменний покажчик осіб і родин, споріднених із цим селищем, та заклик-звернення З. І. Шевцової до його мешканців пишатися козацькими коренями, пізнавати своїх предків, «бо життя кожної людини на землі не повинно лишатися безслідним, забутим» [1, 20]. Надзавдання її пошуків можна визначити так: зберегти пам'ять про пережите народом і передати це майбутнім поколінням. Вона зуміла об'єднати під обкладинкою своєї книги різні за часовим виміром матеріали, акумулювавши емоційну енергію розповідей багатьох людей, та підпорядкувати їх зміст основній ідеї – пройти життєвими маршрутами свого діда, зіставити минуле та сучасне, аби осягнути долю людини в контексті історії буремного й неоднозначного ХХ століття.

Список використаної літератури

1. Лоян М. І. Таромське: перегук століть / М. І. Лоян, З. І. Шевцова. – Д. : Моноліт, 2009. – 704 с.
2. Єфімов В. Пам'ятники, що створила Зоя Шевцова / В. Єфімов // Січеслав. – 2011. – № 2 (28). – С. 205 – 207.
3. Єфімов В. Таромське: перегук століть / В. Єфімов // Січеслав. – 2010. – № 26 (4). – С. 208 – 209.
4. Єфімов В. Читаймо зошити Михайла Лояна / В. Єфімов // Бористен. – 2006. – № 12 (186). – С. 22 – 23.

5. Чабан М. Не загасити свічки вітровіям / М. Чабан // Свята справа. – 2007. – № 1. – С. 45.

6. Шевцова Зоя. Мій дід Михайло Лоян та його «Таромські зошити» / Зоя Шевцова // Січеслав. – 2010. – № 26 (4). – С. 204 – 207.

Annotation

Nechiporenko S. V. Poetry and prose of life of family in travel notes of M. I. Loyan and Z. I. Shvecova “Taromske: echoing of centuries”

Article discusses features of memoirs book of M. I. Loyan and Z. I. Shvecova “Taromske: echoing of centuries” (Dnipro, 2009), mentions ethnographers and historians’ evaluations of edition. Also was analyzed singularity of composition of the book which consists of three sections: the first is named “Copybooks of Taromske” and written by teacher-enlightener at the beginning of 20 century by Michael Loyan, who was born in 1887 in Taromske, was working as a teacher. Studied at the Pheodosiya pedagogical institute and at the Moscow agricultural institute, continued his education at natural science department of Physics and Mathematics faculty of the Katerinoslav University. Patriot of Ukraine left more than 20 notebooks of memoirs made from 1956 to 1962.

The second part “A look through the century” is travel notes of his granddaughter Z. Shvecova, who traveled on granddad’s roads, wanting to explore her generation origin. The third one named “Memoirs of Taromske people” and consists of narrations, essays, outlines of relatives and colleagues of public figure of Katerynoslav, who spread knowledge about history of Ukraine and Cossacks among country folk.

Biographical information is connected with genealogy, disclosed tragic and heroic pages of Ukrainians past. Intersection of different temporal planes helps to make description more panoramic.

The book having disclosed in various aspects life of the outstanding person M. I. Loyan, who was set a memorial plaque on former Taromske provincial school № 105 in 2006.

Key words: family, history, memoirs, biography, teacher, Taromske.

УДК 821.161.2 – 1.09

І. З. Павлюк (м. Львів)

СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНОМОВНОЇ ПОЕЗІЇ: ТРАДИЦІЇ І ТЕНДЕНЦІЇ

У статті означено тенденції формування, існування й динаміки змін світоглядних концепцій (позитивістської, метафізичної, релігійної) українських

поетів різних часопросторів (від Івана Мазепи до поетів ХХІ століття) та їх репрезентації в авторській поезії різних вербалізованих змістоформ. Зокрема, акцентовано увагу на суто національних знаках, символах, міфологемах під час формування й рекреатизації світоглядів поетів та їхньої експансії в загальносвітовий культурно-інформаційний простір у різних моно- та політонових світоглядних звучаннях. Виокремлено три співмірні за світоглядними концепціями напрями в україномовній / українськомовній поезії ХVІІ – поч. ХХ століття відповідно до поглядів на життя, природу, соціум, до поліваріантності їх поетичного вираження.

Ключові слова: світогляд, позитивізм, метафізика, релігія, поезія, тоталітаризм, комунікація, комерція, міфологія, ідеологія, демократизація, глобалізація.

В статтє обозначено тенденции формирования, существования и динамики изменений мировоззренческих концепций (позитивистской, метафизической, религиозной) украинских поэтов разных временных пространств (от Ивана Мазепы до поэтов ХХІ века), а также их репрезентации в поэзии разных вербализованных формосодержаний. Кроме того, акцентировано внимание на суто национальных знаках, символах, мифологемах во время формирования и рекреатизации мировоззрения поэтов, их экспансии в общемировое культурно-информационное пространство в разных моно- и политоновых мировоззренческих звучаниях. Выделено три одинаковые за мировоззренческими концепциями направления в украиноязычной / украинскоязычной поэзии ХVІІ – нач. ХХ века в соответствии со взглядами на человека, природу, социум, к поливариантности их поэтического выражения.

Ключевые слова: мировоззрение, позитивизм, метафизика, религия, поэзия, тоталитаризм, коммуникация, коммерция, мифология, идеология, демократизация, глобализация

Світова гуманітарна наука попри розмаїті розмиті формулювання загалом розрізняє три світогляди (системи поглядів на життя, природу й суспільство [6, 96]): релігійний, метафізичний та позитивістський, у часопросторах яких існують мистецтва і техніка, зокрема й поезія (музика Логосу), як вербальний вияв енергії душі, духу, краси-гармонії. У сприйнятті ж поезії, як і кожного виду мистецтва, окрім формальних, формально-змістових якостей, якраз і важливі світоглядно-змістові її характеристики. Кожен зі світоглядів протягом розвитку, трансформації набув, кристалізував свої знаки, символи, коди, прагнучи в кінцевому підсумку стати *міфом* – тобто легендою (міф із мінорним закінченням), або ж казкою, яка завжди має щасливе завершення (міф-мажор).

Кожен світогляд у ретро- та перспективі, так чи інакше претендуючи на статичну чи репродуктивну безсмертність у певних вертикалях часу та горизонталях простору, *расово, класово, гендерно, національно...* заангажований. А зі світоглядів окремих поетів твориться історіософія нації. Ці, здавалося б,

вторинні флюїди світлових світових вартостей суттєво впливають на еволюції-революції гуманітарного прогресу-регресу, спричиняючи конструктивні-деструктивні коливання у відносних межах того чи іншого світогляду, із вторинно-маргінальних характеристик у певних часопросторах стаючи пріоритетними, а тим самим – матеріалом для мистецтва, зокрема й вербалізованої поезії, про яку далі й мовитимемо як про самостійну форму магії («мистецтва для мистецтва») – поезію-філософію, поезію-психологію, поезію-ідеологію. Яка з них для «матері-історії» вартісніша однозначної відповіді дати не можемо, намагаючись показати існування української поезії в різних моно- та політонових світоглядних звучаннях (іноді поезія може бути магічним заклинанням та поетичним гаслом одночасно) від, скажімо, «Думи» Івана Мазепи – до творів наших днів, тим самим пробуючи передбачити-спрогнозувати її майбутню екзистенцію у внутрішній та зовнішній екстраполяціях. Адже кожен поетичний твір – в ідеалі прагне стати піснею, як прозовий – казкою, а драматичний – вертепом.

Кожна літературна доктрина прагне трансформуватися в релігійне вчення. Тобто авторизована література прагне стати релігією. Тому й весна (ранок) людства, як і кожного окремо взятого індивіда, асоціюється з поезією-піснею (календарно-обрядовою, родинно-обрядовою, військовою, бурлацькою), а осінь (вечір) – із казкою дитині...

Щоб максимально уникнути суб'єктивізму у виборі об'єкта аналізу, досліджуватимемо спонтанно взяті українськомовні поетичні тексти (незважаючи на приналежність їх до того чи іншого жанру, виду, стилю) різних поетів за кількісно-вербальною фіксацією наявних у них тих чи інших ключових слів-знаків, слів-символів у координатах чистих чи трансформованих – *релігійного, метафізичного та позитивістського* світоглядів, як-от: «Христос», «ікона», «Перун», «бомба», «літак», «гімн» тощо. Фольклор та твори, авторство яких невідоме, братимемо до уваги лише як субматеріал, монотекст, метатекст у середині полі- та мегатексту, оскільки важливо простежити традиції та трансформації саме *авторськи акцентованого світогляду* в мистецькій формі, у художньо-інформаційних координатах, тобто враховуючи й простежуючи взаємодію міфу митця та міфу тексту і їх вплив та взаємовплив на реципієнта, суспільство.

Цікаво й повчально, звичайно, спробувати виявити певні закономірності, скажімо, творення відносно безсмертних (вічних) поетичних творів, одна з характеристик яких однозначно – мелодійність (гармонійність): «ставання» вірша народною (у класичному розумінні) піснею, маючи літературне походження [5, 377 – 402] як-от: «Кожному городу нрав и права» (Григорій Сковорода); «Журба (Стоїть гора високая)» (Леонід Глібов); «Ще не вмерла Україна» (Павло Чубинський); «Виклик (Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна)» (Михайло Старицький); «Рече та стогне Дніпр широкий» (Тарас Шевченко); «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (Іван Франко); «Гуцулка Ксеня» (Роман Савицький); «Пісня про рушник» (Андрій Малишко); «Пісня про матір» (Борис Олійник); «Два кольори» (Дмитро Павличко); «Вона» (Кость Москалець).

Одна з названих пісень – «Ще не вмерла Україна»* (варіант – «Ще не вмерла України, / І слава, і воля»...) – гімн України, тобто вона межово заангажована в соціально-ідеологічну сферу національного буття, тоді як, наприклад, пісня «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» – лише в родинно-побутову сферу. Та й то підсвідомо на рівні метатексту, реципієнт може асоціювати її з Великим Каменярем («Некаменярем» [Т. Гундарева Франко і / не Каменяр // Критика. – 2006]) – Іваном Франком, як і, зокрема, вірш-пісню «Садок вишневий коло хати» із Кобзарем, Батьком, «міфотворцем», «вурдалакою» [О. Бузина Вурдалак Тарас Шевченко: Интеллектуальный триллер. – К. : Прометей, 2000] – Тарасом Шевченком [4]. Тобто це якраз той випадок, коли «більше знання – більше печалі і сумніву»: потенційний виконавець тієї чи іншої авторської пісні, який не знає імені її автора, інкрустованого в суспільно-ідеологічні (расові, класові, статеві тощо) системи координат, матиме справу з ідеальнішим, ідеалістичнішим душевно-духовним продуктом. Адже знаково чітка (не значить істинна, правдива) інформація деформує, а то й убиває не лише образ, міф, але й релігію, трансформує явища позитивістського спектра. Добре це чи зле? Конструктивно чи деструктивно? Філософсько-психологічне питання. Кожен вирішує його для себе сам у кожному конкретному випадку [3].

У цьому дослідженні йдеться про три співмірні за світоглядними концепціями напрями: *«Релігійний світогляд в українськомовній поезії»*, *«Метафізичний світогляд в українськомовній поезії»*, *«Позитивістський світогляд в українськомовній поезії»*, уживаючи означення «українськомовній» не як випадковий синонім до «українській» чи «україномовній», а як принципово змістово виражений термін: адже український не завжди принципово українськомовний, а українськомовний (тобто такий, що поданий українською мовою) – не завжди україномовний, тобто такий, що мовить за Україну як географічну, національну тощо субстанцію. Хоч українська поетична мова Григорія Сковороди і, наприклад, Бориса Олійника, явно різняться між собою. Але це вже тема для досліджень мовознавців.

Перед тим, як оконкретнювати аналіз текстів віршів українських поетів у контексті трьох світоглядів та (природно) їх різнопропорційних симбіозів, ще раз повернемося до категорії світогляд як філософсько-психологічно-ідеологічного дискурсу. «Философский энциклопедический словарь» [7, 367] розрізняє три основні типи світогляду: *житейський (побутовий)*, *релігійний та філософський*. Нібито житейський в українській традиції, насильно перерваний хіба більшовизмом, не був філософським чи релігійним, релігійний флософським – і навпаки?.. Тому нам імпонує поділ «поглядів на життя, природу й суспільство»: *релігійний, метафізичний та позитивістський*. Хоч в енциклопедичному визначенні світогляду потрібно забрати одне з ключових парадигм – «життя», що є явно тавтологічно-об'єднуюче відносно двох наступних: «природа і суспільство». Що ж до власне ключових понять (релігія, метафізика, позитивізм), то, наприклад, Вікіпедія подає таке визначення релігії:

* Назву пісні друкуємо за першим виданням 1863 р. (Ще не вмерла Україна, / І слава, і воля!). – [уточнення наше – І. П.].

«Релігія (від лат. *religio* – зв'язок) – віра в існування надприродних – персоніфікованих чи ні – сил, що супроводжується переконанням у здатності цих сил або сили (Бога, богів, Абсолюту, Космосу і т.п.) впливати на Всесвіт та на долю людей. Ця віра відбивається в думках, відчуттях і волі людини, включає в себе певний етично-естетичний кодекс, виражається в певному способі поведінки та/або ритуалах, за допомогою яких людина шукає схвалення та прихильності Бога або богів. За визначенням католицького теолога Ганса Кюнга, релігія є соціально-індивідуально реалізованим, втіленим в традиції та спільноті відношенням до чогось, що перевищує або охоплює людину та її світ, – до якоїсь, як би її не розуміли, найвищої правдивої дійсності (Абсолютне, Бог, Нірвана); на відміну від філософії, в релігії йдеться про слово та шлях спасіння» [1].

В «Енциклопедії Кирила і Мефодія» знаходимо про метафізику та позитивізм: «Метафізика (грец. *μετα τα φυσικα*) букв. те, що після фізики), філософське вчення про наддослідні початки і закони буття взагалі або якого-небудь певного типу буття. У історії філософії слово «метафізика» часто уживалося як синонім філософії. Близько йому поняття «онтологія». Термін «метафізика» ввів Андронік Родосський (1 ст. до н. е.), систематизатор творів Арістотеля, що назвав так групу його трактатів про «буття саме по собі». Умовна назва твору дає пізніше ім'я предмету його дослідження, який сам Арістотель визначав як «першу філософію», чие завдання — вивчати «перші початки і причини», або ж як науку про божественне, «теологію». Проте метафізика як спосіб філософського мислення виникає задовго до Арістотеля, по суті збігаючись із першими кроками філософії» [2].

«Позитивізм (франц. *positivisme*, від лат. *Positives* – позитивний), філософський напрям, який виходить із того, що все справжнє (позитивне) знання – сукупний результат спеціальних наук; наука, згідно позитивізму, не потребує якої-небудь філософії, що стоїть над нею. Заснований в 30-х рр. 19 ст. О. Контом (вивів самий термін). Розрізняють «класичний» позитивізм – Е. Літтре, І. Тенн, Е. Ренан (Франція), Дж. З. Мілль, Г. Спенсер (Великобританія), В. У. Лесевіч, М. М. Троїцький (Росія); емпіріокритицизм (махізм); сучасна форма позитивізму — неопозитивізм (див.: Аналітична філософія). Зробив вплив на методологію природних і суспільних наук (особливо 2-а пол. 19 ст.)» [2].

Як бачимо, кожен із трьох світоглядів практично заперечує один одного (позитивістський світогляд у певних системах суспільних координат – синонім антирелігійного, атеїстичного), ніби підтверджуючи реальне існування гегелівських діалектичних законів: єдності й боротьби протилежностей, заперечення заперечень, хоч в ідеальному теоретично-практичному сенсі навряд чи сповідується кимось із поетів загалом й українських зокрема: творчість (творення міфу з текстографії, біографії, фотографії) якраз найприродніше апіорі репрезентують метафізичний світогляд як медіумний між релігійним та позитивістським, адже метафізика – «синонім філософії», а в деяких визначеннях сама є поезією: у Хайдеггера хранителька істини – поезія, яка є суттю мистецтва.

1. Отож, у межах єдиного *релігійного* світогляду розглядатимемо кілька світоглядних принципів, теорій, однозначно передбачаючи їх поліваріантність

у поезії й практичну нереальність існування кожного з них у чистому вигляді, включаючи навіть суто духовну поезію як жанр:

- світогляд язичеський (поети-прихильники того чи іншого політеїстичного культу як релігійного в конкретний реальний час);

- світогляд, заснований на доктринах провідних світових релігій (християнський, ісламський, буддистський...);

- світогляд, що ґрунтується на інших світових релігіях.

Серед ключових слів для маркування у творах українськомовних поетів релігійного світогляду – *Ісус Христос, Діва Марія, апостол, ангел, Сатана, Ірод, Палестина, Аллах, Магомет, Будда, нірвана, Перун...*

2. *Метафізичний* світогляд – синонім поезії не лише у вербальному її вираженні, хоч об'єкт нашого дослідження – саме вербалізована різножанрова поезія: низка ще не систематизованих, або вже викристалізованих відомих людству й ще невідомих, невидимих фізично-метафізичних та метафізично-фізичних енергій. Це всесвіт релігії та релігія Всесвіту на ранніх, початкових стадіях його формування (на рівні міфу), або ж (усе геніальне, як відомо, парадоксальне) у період його старіння відживання («старе – як мале»), банкрутства: аж до стадії, коли в античних чи, наприклад, у слов'янських, колись релігійно всесильних богів, вірять хіба що несусвітні божевільні-диваки, а новим уособленням, метафорою Всевишнього стає Комп'ютер, для якого від творення віртуального до реального світів – один крок.

У контексті такого технічно-революційного язичества поезія для нас може бути дієвим синонімом релігії в креативному, світоглядному, а не ортодоксальному (суспільно-політично заангажованому) значенні цього слова, терміну: «У нашій волинсько-холмській родині християнські та сонцепоклонні світовідчуття так зрослися, що релігія для мене з дитинства була поезією, а поезія дотепер – релігією» [8, 112 – 115]. Деся між метафізичним та релігійним світоглядами стоїть *демонологія* з її мавками, русалками, вовкулаками тощо.

Отже, поезія (музика Логосу), як непокірне телятко, онтологічно вібрує між трьома світоглядами – *релігійним, метафізичним і позитивістським* – і «живиться» від них, одночасно взаємно оновлюючи, збагачуючи їх охудожнені комунікативні властивості, адже, наприклад, метафізичні («гоголівські») фантазії казкарів, містиків завдяки впровадженням останніх досягнень науки в життя (безпровідний зв'язок, галограма тощо) стають фізичними реаліями – і навпаки. Літання на мітлах стало можливим не лише метафізично, але й фізично. Земний світ, очевидно, перебуває на завершальній стадії самопізнання, де практично банкрутує релігія та офізичнюється метафізика. НЛО ждуть як з'яви Всевишнього – і навпаки. Відбувається тотальна деритуалізація світу. Чи встигне вона знову ритуалізуватися на якісно новому витку спіралі – нам не відомо.

Головний парадокс у тому, що невіруюча людина не може бути поетом у повному розумінні цього слова, а істинно віруючому, наприклад, християнину також немає чого по-справжньому писати свою Книгу, адже вже є Біблія... Хіба що переспівувати її мотиви. Тобто саме на невидимій межі між світами й світоглядами народжується те, що ми називаємо Поезією, що провокує до

створення нових релігій, на основі як позитивістського, так і метафізичного матеріалу. Вербальна, мовно-національно заангажована, поезія трансформується в поезію електромагнітного глобалістичного сигналу-коду, яку всіма мовами світу перекладає комп'ютер.

Серед основних ключових слів для дослідження поезії в метафізичному контексті, таким чином, імена тих же знакових богів збанкрутілих релігій (*Зевс, Перун*), які можуть метафоризуватися, метаморфозуватися до рівня ідеологій: знаки, символи ідеологій (*Ленін, серп і молот, Жовтень*), які навіть набувають іноді атрибутики квазірелігій, та ж метафізична «нечиста сила», персоніфікована, як у, наприклад, реально функціонуючі комп'ютерні програми, так і в людей, рослин, тварин, тобто казково-пісенні, фольклорні герої: *Баба Яга, Івасик Телесик, Колобок, Лисичка Сестричка...* Метафізична поезія претендує стати релігією, або ж фізикою, тому найталановитіші її репрезентації на рівні комунікативної, світоглядної єдності тексту й автора мають невідгадане людськими рецепторами майбутнє.

3. *Позитивізм* і поезія, здавалося б, навіть у постметафізичному контексті непок'єднувані поняття, насправді парадоксально співмірні в сенсі пошуків найоптимальнішого енергетичного коду збереження та передачі енергії в часопросторі, звідси стиснення енергії до ядра атома урану й до вербалізованої метафори – явище одного порядку. Під час штучного розщеплення і ядра, і метафори вивільняється енергія. Її природа та властивості, ідентифікація, диференціація – основні предмети й об'єкти досліджень точних та гуманітарних наук, препаратів «на стиках наук». Тобто позитивістська поезія на даному етапі розвитку людства – не та, яка використовує терміни та поняття науково-практичного світогляду, а та, яку «пише» комп'ютер, давно озброєний і переозброєний комп'ютерними лінгвістами, а метафізична – та, яку пише комп'ютер, що стає роботом... людиною, тим процесом олюднення комп'ютера й окомп'ютеризацією homo sapiens, загалом стираючи межі між духовним та матеріальним, певними видами органічних структур та енергій, найоптимальніша з яких – енергія Сонця, що є «альфою і омегою», «джерелом життя» (Богом) і для релігійних язичників-сонцепоклонників, і для метафізиків, і для, скажімо, астрофізиків. Адже все органічне життя можна розглядати як відпочинок світла у вигляді органічного синтезу, а душевно-духовне – як воскресіння світла в його абсолютному вияві – промінь, що зберігає й несе інформацію з найбільшою (хоч суперечки тривають) у Всесвіті швидкістю. Ключовими словами для дослідження модерної позитивістської поезії, таким чином, є: *комп'ютер, робот, хвиля, атом, гени...* Тобто «Сонце» та інші вербально означені символи світла (зоря, Місяць, комета, болід, метеорит), а також їх антиподи (тінь, темінь, ніч) – базові ключові слова поезії – як і їх відповідники в релігійному світогляді: Бог (світло), Сатана (тінь). А ставлення до світла та тіні виразно диференціює її, поезію (грец. *poiesis*), – на релігійну, метафізичну та фізичну (позитивістську). Яка з них здоровіша, гармонійніша, інтегральніша, абсолютніша, врешті-решт, а яка деструктивніша, однозначно сказати складно, адже й К. Ясперс уважав, що психопатологічні явища загалом віддзеркалюють не так процес розпаду,

деградації людської особистості, як інтенсивні пошуки людиною власної індивідуальності [9].

У своєму дослідженні оперуємо фактами з біографій поетів, їх висловлюваннями як про поезію, так і про свій світогляд різні періоди їх творчості, вважаючи найцікавішими моментами періоди трансформації, зміни світоглядних засад авторів. Переформатування останніх іноді виводило митців на інші духовно-душевні орбіти, а часом ставало критично несумісним із їхнім фізичним існуванням. Тому так багато самогубців серед поетів. І якщо релігійна та метафізична поезія більшою чи меншою мірою етнічно, національно означені, то позитивістська може здатися глобалістичною, хоч реально навіть усі відкриття в хімії, математиці, біології чи фізиці мають своїх національно-державних репрезентантів, тому не національна поезія – нонсенс. Справа лише в тому, раніше чи пізніше той чи інший етнос вичерпає вербально-поетичні засоби самопізнання та самоідентифікації, перейшовши, наприклад, до ультрахвильових тощо.

Ми ж спробуємо методами арифметичного аналізу (алгеброю перевірити гармонію), розглянути тенденції розвитку української поезії реально видимого, вербально фіксованого україно- та українськомовного часопростору: від Івана Мазепи до наших днів, простеживши тенденцію збільшення-зменшення ключових слів та зміни їх онтологічних значень в українськомовному / україномовному культурно-інформаційному просторі XVIII – XXI століть, маркуючи типологію за основними, знаковими, історичними подіями, у які протягом століття було заангажовано Україну, – війнами, революціями, бунтами, детально зважуючи на біографії митців, реальні фіксовані зміни їх світогляду: від позитивістського – через метафізичний – до релігійного...

Але про це в наступній науковій статті.

Список використаних джерел

1. Вікіпедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Головна_сторінка.
2. Ёнциклопедія Кирила і Мефодія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://megabook.ru/search?SearchText=%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0&EntityKind=Article>.
3. Павлюк І. Діагностика і прогностика брехні: екскурси в теорію комунікації / І. Павлюк. – Львів : Сполом, 2003. – 80 с.
4. Павлюк І. Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз / І. Павлюк. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 112 с.
5. Пісні літературного походження // Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки. – К. : Веселка, 1989. – 315 с.
6. Словник української мови : у 15 т. – К. : Вид-во «Наукова думка», 1978. – Т. 9. – 540 с.
7. Философский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – С. 367.

8. «Поезія – моя релігія...»: Розмова з письменником Ігорем Павлюком Тетяни Давидченко // Дзвін. – 2007. – № 9. – С. 12 – 14.

9. Ясперс К. Психологія світоглядів / К. Ясперс ; [пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук]. – К. : «Юніверс», 2009. – 464 с.

Annotation

Pavlyuk I. Z. Philosophical foundations of Ukrainian poetry: tradition and trend

The paper is defined trends formation, existence and dynamics of the concepts of ideology (positivist , metaphysical , religious) Ukrainian poets of different time-space (from Ivan Mazepa to the poets of the XXI century) and their representation in the author's Poetry verbalized content-form . Particular emphasis on the purely national signs, symbols and myths in the formation and transformation worldviews poets and their expansion in the global cultural and information space.

Three tendencies of Ukrainian poetry of XVII – the beginning of XXI th centuries commensurate in the context of worldview conceptions are identified on the base of the authors' opinions to life, nature, society in the polyalternativeness of their poetical expression in key images. It is Perun, Jesus Christ, Virgin Mary, apostle, angel, Satan, Idol and others for the representation of the religious worldview; the metaphysical worldview is interpreted as a synonym to poetry (from the pagan images of Zeus and Perun to some ideologems like Lenin, hammer and sickle, October and others, from the realities to the images of fairy tales); the positivistic worldview is expressed with the accentuation on the verbal symbols of light (sun, stars, moon) and shadows. The ways of the subsequent research are determined.

Key words: philosophy, positivism, metaphysics, religion, poetry, totalitarianism, communication, commerce, mythology, ideology, democratization, globalization.

УДК 821.161.2(092) «1941 / 1945»

Л. Н. Степовичка (м. Дніпро)

МОЛОДІСТЬ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА, АБО ТРИ ПОСТАСІ ВІРНОСНІ

(есе)

«Найкраще, що можна подарувати на день народження письменникові, якого поважаєш, – перечитати його твори», – такий запис знаходимо в щоденниках Олеся Гончара. Відзначення 98-ої річниці нашого великого Земляка, стало для мене приводом перечитати книжечку його фронткових поезій, овіяних порохом й димами Другої світової. Так, молодість Олеся Гончара була

обпалена війною. Йому було 23, коли розпочалася війна й майбутній письменник пішов на фронт. Підтримує душевну рівновагу молодого бійця на війні – творчість, він пише вірші. Саме так, великий прозаїк розпочинався як поет. Вірші молодого Олеся ваблять своєю непотрібною щирістю, задушевністю, викликають тихий щем захвату від їх справжності. Уперше вони були видані 1955 року («Фронтові поезії». – К. : Дніпро, 1985).

У поезіях домінують три теми, з яких постають і **три іпостасі вірності** Олеся Гончара. Перша з них – війна з жорстокими реаліями, зі скреготом військової машинерії, з кров'ю й останніми хрипами товаришів, бо смерть чатує на кожного однаково. Що мусить відчувати боєць у момент атаки? Хто не був на війні, ніколи цього не відчує. Перо поета дає нам уяву: зникають усі природні людські почуття – страх, жаль за рідними, байдужість до згуби і – несподівано-парадоксально – наростає відчуття власної божественної інфернальної всемогутності, і це за умов, що кожної миті куля може вцілити саме в тебе. У вірші «Атака» читаємо:

*Скрегоче залізом округа,
Смертю повітря фурчить.
Я знаю той ступінь напруги,
Коли вже ніщо не страшить.*

*Святе божевілля атаки
В тобі поглинає все.
Через яри та байраки
Незнавана сила несе.*

*Немає ні рідних, ні любих,
Немає ні жалю, ні тривог.
Байдужим стаєш до згуби,
Могутнім стаєш, як бог (1942) [1, 10].*

Отож, перша вірність – це вірність солдата, вірність своєму громадянському обов'язку – захищати свій край, коли напав ворог, захищати свій народ, коли йому загрожує біда.

Друга тема поезій раннього Олеся Гончара – кохання. Можна лише дивуватися, як посеред віхоли війни, у зимному окопі з'являється в душі автора-солдата й пробиває черствість і жорстокість воєнних буднів невмирущий пролісок ніжності, любовного спогаду, як от у вірші «**Віхола**»:

*Нагадала мені віхола,
Що окоп мій заміта,
Як ти в госпіталь приїхала,
Всі від сонця золота.*

Вся в цвіту пружкої зрілості,

*Смаглощока і туга,
Від дівочої невмілості
Іще більше дорога.*

*Чи й тобі оця хурделиця
Хоч що-небудь нагадала?*

*... Сніг сухий степами стелиться
І окоп мій заміта (1943) [1, 31].*

І знову звернення до коханої «моя ти зоре», образ якої не відступає, і навіть румунські гори не здатні заховати від автора його дівчини. Яка сильна духовна уява, яке багатство носив у душі боєць О. Гончар, багатий думами, мріями, тонкими душевними спалахами. Він носій цілого всесвіту світлих почуттів, такий сильний і беззахисний водночас. Таким постає він у вірші «*Вечірня пісня*»:

*Моя ти зоре, румунські гори
Стоять кругом, кругом.
А думи вільні, а думи хвильні
Витають десь поза Дніпром.*

*Сіріють доти чужі навпроти,
Нічого більш нема.
А там десь дома весна знайома
Зелені руки підійма.*

*Зі сходу вітер духмяних квітів
Довіяв аромат.
Чиє кохання, чиї зітхання
Донеслись вітром до Карпат?*

*Моя ти зоре, високі гори
Нас не розлучать, ні!
Як вірна поміч, зі мною поруч
Ідеш ти завжди на війні (1944) [1, 38].*

Відтак, **друга іпостась вірності – вірність своїй молодості, своєму призначенню кохати, вірність коханій дівчині і вірність собі, своїй суті.**

Третя домінуюча тема фронтових поезій щільно пов'язана з першими двома – це тема Батьківщини. Особливість фронтової громадянської лірики О. Гончара полягає в її органічності, природності. Патріотичне почуття Олеса Гончара таке оксамитне, таке природне, як от у думі «*Думі про Батьківщину*». Немає тут ні імен вождів, ні казенного пафосу, ні згадок про Москву, партію, чи інших політичних атрибутів. Батьківщина асоціюється з сонцем, степами, з білою черідкою хат і з білими квітучими вишнями:

*Здрастуй, мій сонячний краю,
Ти снишся мені і тут,
Серцем щодня я літаю
До тебе, за бистрий Прут.*

*Як пишуть листи солдати,
Тужливо стає мені.
Кому ж мені написати,
Якій догукнути рідні?*

*Той – мамі, а той – дружині,
Той сестрам, а той – братам.
А я напишу – Україні!
Сонцю її і степам,*

*Сивим, як згадки, могилам,
Що тонуть в імлі голубій,
Шляхам, окутаним пилом,
Якими пішли ми в бій.*

*Бачу далекі вершини
В тумани повитих Карпат.
Може, моя то Вкраїна
Біліє черідкою хат?*

*Слово, в бою огрубіле,
У тому краю забрини,
Де вишні в убранні білім
Мене виглядають з війни (1944) [1, 42].*

Ось і третя іпостась вірності – вірність сина матері, громадянина, вірність не казенній якійсь батьківщині, а Україні, це любов до рідних місць, природи, людей. Цю красу вірності обов'язку перед народом, жінкою, батьківщиною О. Гончар проніс через усе життя.

Минуло понад 7 десятиліть, як написані ці поезії, але вони й сьогодні доступні для молоді своєю щирістю, правдивими тонкими почуттями. У спадок нам «Великий Українець» лишив щастя читати і ніжні фронтові поезії, і філософські щоденники, і щастя долучитися до широких епічних полотен його великої геніальної прози. А ще думати й думати над фразою: «Ніколи потім я не почувався таким вільним, як на війні...». Спасибі йому за це.

Список використаних джерел

1. Гончар О. Поетичний пунктир походу / Олесь Гончар. – К. : Просвіта, 2000. – 120 с.

ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕКСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ ПРЕДСТАВНИКІВ СТАНІСЛАВСЬКОГО ФЕНОМЕНА)

У статті проведено аналіз особливостей синтаксичної організації прозових творів представників станіславського феномена в аспекті лінгвофілософії постмодернізму. Автор доводить, що синтаксис сучасного прозового твору зазнає істотних змін під впливом філософських теорій постструктуралізму, зокрема, естетизація хаосу, неієрархічного, децентрованого погляду на світ. З'ясовано, що синтаксис постмодерністського твору тяжіє до експансії тексту, розширення структури речення, що реалізується за допомогою ампліфікацій, різноманітних повторів, вставних конструкцій, граматичних двозначностей та хіазму. Редуцію тексту зумовлює функціонування неповних та односкладних речень, що узгоджується з правилом уривчастості побудови постмодерністського твору.

Ключові слова: постмодернізм, постструктуралізм, гра, редуція та експансія тексту

В статье проведен анализ особенностей синтаксической организации прозы представителей станиславского феномена в аспекте лингвофилософии постмодернизма. Автор доказывает, что синтаксис современной прозы подлежит серьёзным изменениям под влиянием философских теорий постструктурализма, в частности, эстетизации хаоса, неиерархического, децентрированного взгляда на мир. Отмечено, что синтаксис постмодерного текста предрасположен к экспансии, разширения структуры предложения, которая реализуется в тексте с помощью амплификаций, разных видов повторов, вставленных конструкций, грамматических двозначностей, а также хиазма. Редуция текста обуславливает функционирование неполных и односоставных предложений, что согласуется с правилом отрывистости построения современных художественных текстов.

Ключевые слова: постмодернизм, постструктурализм, игра, редуция и экспансия текста

Речення є формою вираження думки та відображення у своїй структурі тьєз картини світу, що наявна у свідомості автора. Головною ознакою постмодерного сприйняття дійсності є заперечення існування будь-яких ієрархій, природних чи соціальних, що призводить до відмови від старих способів нарації, які претендували на істинність. Принцип нонієрархії для читача полягає в руйнуванні стандартних принципів читання, у дешифруванні тексту та виборі важливих для

нього елементів, тобто у відмові від спроби вибудувати зв'язну інтерпретацію тексту. А для письменника – у нонселекції лінгвістичних елементів під час створення тексту [19, 34 – 35]. Актуальність дослідження зумовлено потребою у вивченні особливостей будови художнього постмодерністського тексту з урахуванням лінгвофілософських теорій структуралізму та постструктуралізму. У працях Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Р. Барта, Ж. Бодріяра гра описується як основна категорія тексту, вона імперсональна (гра знаків, об'єктів), антиєрархічна (децентрація текстової структури) та руйнівно-позитивна (деконструктивні завдання мовних ігор). Постструктуралістське уявлення про світ як текст диктує нові принципи побудови художнього твору.

Мета нашого дослідження – простежити вплив постструктуралістських філософських теорій на формування нового розуміння тексту та на творення поезики авторів-постмодерністів, зокрема, на синтаксичному рівні.

Питання стилістичного синтаксису не є новим у мовознавстві (праці Е. Береговської, П. Дудик, С. Єрмоленко та ін.), проте аналіз постмодерністських художніх текстів потребує іншого підходу. Основи такого підходу вже закладені вітчизняними лінгвістами та літературознавцями (праці Л. Бербенець, Т. Гундорової, І. Дегтярьової та ін.).

Децентрована, неєрархічна картина світу, естетизація хаосу та тотальної гри у творах постмодернізму вплинули на синтаксичну організацію сучасного твору. Основним принципом організації постмодерністського тексту Д. Фоккема вважає «принцип нонселекції», який полягає у свідомій відмові автора від відбору будь-яких одиниць під час створення тексту. Учений визначив основні правила побудови художнього твору – дублікацію, множення, перерахування, надлишковість та уривчастість. Ці принципи безпосередньо впливають на синтаксичну організацію постмодерністських творів.

Принцип перерахування реалізується завдяки ускладненню речень однорідними членами. Це найпопулярніший синтаксичний прийом мовної гри в прозі Ю. Андруховича та Ю. Іздрика. У творах визначених авторів однорідні члени речення формують стилістичний прийом списку – «предовгий, еклектичний, багатий на мовні жарти та кумедні співставлення» [14, 12]: *«Це якийсь джиноїд, або щось наче міні-вен, щось японське, американське, сингапурське, якесь таке сафарі, вестерн, екшн і фікін»* [1, 28]; *«І тут же двері розчахнулись, і галаслива вся юрба ввалилася в кімнату – і Карп, і діти Карпа і дружина, і Ірпінець і Бораке і Камідян, і Ірпінцева Оксана, Процюк, Малкович, Андрусяк, Герасим'юк, Забужко, Іздрик, Бригинець, Гриценко і Римарук і Лугосад і просто Сад, Лишега, Ципердюки (Іван і Діма), Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк»* [11, 101]; *«були тут передусім: якісь комп'ютери, ксерокси з факсами, принтери, симулятори й синтезатори, а також обплутані кабелями стимулятори й субліматори, причому деякі з них цілковито розпорошені...»* [1, 54 – 56]. Комедійний ефект створюється завдяки оказіональній сурядності, тобто поєднанню в одному однорідному ряді понять, що визначаються лексичною непоєднуваністю; уведенню в список неіснуючих предметів чи понять; співіснуванню в одному списку реальних осіб-представників сучасної української

літератури, реальних осіб з перекрученими іменами та прізвищами та реальних осіб-літераторів з іншої епохи.

Карнавальність – визначальна риса творчості Ю. Андруховича. Щоб яскравіше відтворити в «Рекреаціях» атмосферу Свята Воскресаючого Духу, автор подає перелік учасників процесії: «То були *Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки, Яничари, Манкурти, Ветерани, Афганці...*» [3]. Як зазначають дослідники [14; 18], цей список не випадковий. Учасники процесії репрезентують конкретні історико-культурні кола, які задіяні у відновленні Духу: персонажі вертепу, представники українського державотворення та герої ключових національних міфів, фігури з класичної, біблійної та алхімічної традиції, фольклору, сучасної субкультури.

Станіславський феномен – явище своєрідне, його учасників об'єднує як естетичне завдання (створення нової постмодерної української літератури), так і дружні стосунки. Закономірно, що іронічний погляд на світ та на самих себе відбивається і на взаєминах, і на художніх творах. Письменники у своїх текстах жартують один над одним, пародіюючи манеру письма друзів-колег. Наприклад, Ю. Іздрик пародіює Ю. Андруховича, використовуючи характерний для «Рекреацій» прийом списку: «*літо на Гаваях, вечір на Бродвеї, скейтборд у Флориді, серфінг на Багамах, фестиваль у Каннах, вікенд у Діснейленді... що там ще? Лижви в Карпатах, любов у Парижі, борделі в Амстердамі, пиво в Баварії, хокей в Канаді, реггі на Ямайці, рулетки в Монте-Карло, хмародери в Нью-Йорку, сигари на Кубі, війна в Югославії, золото на Алясці, полювання в Африці, емігранти на Брайтон-Біч, терористи в Палестині, нірвана в Індії, нафта в Еміратах, мистецтво на Монмартрі, тотен на Таїті, рок у Вудстоку, харакірі в Кіото, карнавал у Бразилії, зічлення в Люрді, джоконда в Луврі, смерті у Венеції, базар в Чернівцях, корупція в Уряді, корида в Толеро, чудо в Мілані, жах у Піднебесі...*» [11, 109] – ігровий момент підсилюється графічними засобами: якщо перші словосполучення побудовані за схемою загальна назва + власна назва, відповідно перше слово з великої літери, а друге з малої, то в наступних словосполученнях графічний вигляд залишається попереднім, незважаючи на належність слів до власних чи загальних назв.

Як один із принципів побудови постмодерністського твору Д. Фоккема визначив принцип надлишковості. На синтаксичному рівні цей прийом реалізується як ампліфікація – нагромадження, нанизування близькозначних, однотипних і однорідних компонентів (слів, словосполучень, речень). У Ю. Андруховича та Ю. Іздрика ряди однорідних компонентів навмисно гіперболізуються, письменники ніби глузують над читачем, випробовуючи його терпіння. В одній з приміток у романі «Перверзія» Ю. Андрухович звертається до читача: «Читачі, не схильні до лінгво-кабалістичних екзерсисів, можуть цей

розділ безболісно опустити» [2, 127], тобто сам автор усвідомлює надлишковість уривка.

У творах Т. Прохаська ампліфікації виконують іншу функцію, адже Т. Прохасько – письменник деталі, тому деталізація не може бути надлишковою, вона допомагає краще уявити інтер'єр: «А простору, навпаки, забагато – *стіни, сходи, коридори, двері і внутрішні вікна, меблі і картини* дробили простір будинку на нескінченність *суб-, пара-, супер-, транс-, інтерпросторів*» [16, 49]; зрозуміти відчуття та почуття: «*приємно лежати, приємна вовна, приємно лежачи курити, приємно їсти вигріте яблуко, приємно не хотіти вставати, приємно вставати, нехотячи вставати, приємно вернутися до ліжка, приємно, від'їжджаючи, не вертати до ліжка, приємно вночі іти до станції, приємно чекати поїзда, приємно не встигнути до поїзда, приємно їхати, приємно залишитися, приємно не спати, приємно відчувати приємність...*» [16, 98 – 99]; письменник зображує життя як сукупність різноманітних побутових дій-ритуалів: «*він ночував на снігу, в чужих ліжках, у норах, косив сіно, фотографував рослини, рахував звірів, чекав у передгірських містечках жінок, зносив із гір позбиране сміття, варив глінтвейн, вистелював черевики мохом, готував зрізи і мікроскопічні препарати, долітав на дельтаплані до неприступних скель, придумував і складав альпінарії і кам'яні сади...*» [16, 90 – 91] – так ціле життя Северина редуковане до двох сторінок переліку визначних чи характерних для нього подій. Через велику кількість деталізацій «деколи складається враження, що герой взагалі відсутній, що як особа він потрібний лише для того, аби фіксувати стан довколишніх речей, аби фіксувати стан речей як такий, аби дати можливість автору зазирнути вглиб власного тексту» [10, 8]. Таке заглиблення в текст, з одного боку, ускладнює читання, але водночас створює уповільнений ритм, що сприяє глибшому, осмисленішому розумінню твору. Проза Т. Прохаська нагадує медитацію: сюжет, дія є другорядними, головне – увійти в ритм, а увійшовши в нього, насолоджуватися мелодикою кожного слова. Як своєрідна мантра звучить перелік з 131 назви орнаментів писанок: «*Впізнавалися драбини, клинчики, півклинчики, триклинчики, сорок клинців, жовтоклинчики, зубці, кантівка, кратка...*» [17, 46].

Постмодерністським творам притаманне періодичне мовлення, що як експресивно-естетичний прийом завжди користувався популярністю в художній літературі, а найбільшого поширення набув в епоху модернізму. Особливістю періодичних структур є те, що вони не є окремим типом речень, а можуть становити складне речення будь-якого типу, а також просте ускладнене речення. Такі конструкції формують велику змістову єдність і складаються з двох частин: перша формується з кількох однорідних речень чи членів речення, що створюють градацію, друга частина простіша за будовою й має значення висновку: «*коли ти, очевидно, перебуваючи на краю життя, відчував себе не тілом, не собою звиклим, не особою, а певною пульсуючою субстанцією, котра могла перебувати і в тобі, і за тобою, займати об'єм макового зерняти, або виростати до розмірів кімнати, і тоді ти без усякої незручності й бентеження усвідомлював у собі згадане вже металеве ліжко, помальовану на біло табуретку з прорізом*

посередині, жарівку й електричну мережу – цю останню ти відчував так само природно і легко, як до того непомірно чув струменіючу в судинах кров – а ще вікно, підлога, стеля, стіни й унітаз, і водогін – все воно було тобою, а ти був ним усім» [11, 41 – 42].

Відчуття надлишковості у творі посилюють різноманітні повтори. Найпопулярнішим видом повтору в прозі представників станіславського феномена є анафоричний – повтор початкових компонентів висловлення – він емоційно увиразнює думку, допомагає автору передати, а читачеві зрозуміти силу почуттів ліричного героя. Рясніють анафоричними повторами твори Ю. Іздрика «Подвійний Леон» та «Воццек». Ліричний герой у них – хворобливо чутливий, егоцентричний, повністю заглиблений у переживання та проживання своїх спогадів, звідси й особливості синтаксису внутрішніх монологів Леона-Воццека: *«Стефанія виходить з ліфта. Стефанія виходить з води. Стефанія заходить до хати. Стефанія п'є ранкову каву. Стефанія заціпає сандалики. Стефанія спить, напівприкрита простирадлом. Стефанія спить, поклавши голову на руки, волосся розкішне розсипалося»* [12, 56 – 57] – ліричний герой постійно повторює ім'я коханої; *«Ти ненавидиш без-соння. Ти ненавидиш ночі без сну. Ти ненавидиш ночі без снів»* [11, 46] – повтор акцентує на головній проблемі персонажа: Воццек не хоче жити, тому сон для нього – це порятунок, втеча від нестерпного життя; *«Без тебе я почав багато чого боятися. Боюся автомобілів, собак, дітей і каштанів, які падають згори. Боюся низьких стель. Боюся бруду, чужих помешкань і деяких комах. Більшості комах, якщо бути відвертим. Боюся жебраків. Боюся підходити до відчиненого вікна...»* [12, 27 – 28] – анафоричний повтор виконує градаційну функцію (відчуття страху, що наростає, набуває абсурдності та досягає критичної точки в кінцевих рядках: *«Боюся свого страху. Боюся майже всього...»* [12, 28] – повтор у внутрішньому монологі Леона допомагає розкрити характер персонажа, акцентує на одному з головних мотивів твору, мотиві страху, та виконує композиційну функцію. У наведених цитатах простежується певна закономірність: повторюються лексичні одиниці, що є важливими для розуміння твору і ключовими в змалюванні почуттів персонажів – *боятися, Стефанія, ненавидіти, сон* і под. Усі твори Ю. Іздрика переповнені повторами та самоповторами, що об'єднують фрагменти тексту в одну художню цілісність.

Анафоричний повтор як прийом стилістичного синтаксису підсилює зміст, нарощує емоційну напругу та є важливим композиційним засобом. Другий розділ «Від чуття при сутності» Т. Прохаська побудований таким чином, що кожний абзац, який складається з одного речення, починається повтором суб'єкта: *«Памва ніколи не думав, що у нічному помешканні може бути стільки різних звуків, подібних на дитячий плач. Памва подивився з вікна кухні на частину цвинтаря і фрагмент ботанічного саду... Памва бачив на столі перед собою тарілку з використаними шприцами... Памва не поїхав до реанімації... Памва встиг зауважити поруч з дитячим ліжком справжню невелику фісгармонію...»* [16, 136 – 137]. Якщо у попередньому розділі оповідання йшлося про Памву в соціумі, його взаємини з випадковими людьми, друзями, колегами, коханою, тобто Памва був і суб'єктом і об'єктом, то другий розділ зосереджено винятково на описі його дій

та почуттів, тобто Павма є лише суб'єктом. Читаючи розділ, ніби залишаєшся в кімнаті наодинці з персонажем. Отже, анафоричний повтор у повісті виконує дві важливі функції – композиційну та образотворчу.

Загальне враження масивності, ємності речення виникає завдяки ускладненню вставленими конструкціями. Розміри вставлених конструкцій у творах постмодерністів гіпертрофовані, переважно набагато перевищують розміри основного речення. Наприклад, значна частина текстів Т. Прохаська записана в дужках. Закономірно, що в таких випадках загальноприйняте значення необов'язковості, другорядності втрачається, адже не може бути неважливим те, чому відведено так багато місця. Так на синтаксичному рівні реалізується постмодерна ідея децентрації: відсутність центру унеможливорює наявність периферії, у тексті немає нічого більше або менше важливого, важливе все або все неважливе. Один із розділів «Непростих» Т. Прохаська побудовано за такою схемою: кожний абзац починається коротким реченням, а після, з нового рядка, – розлогий коментар у дужках, ніби перший рядок – тема, а записане в дужках – рема повідомлення: «тату на долоні // *(Себастьян забавляє маленьку Анну, малюючи на долонях котиків, рибок, ялинок, зайчиків і пташок – Анна годинами розглядає, як міняється малюночок, по-різному рухаючи долонею – якимось у барі виступає дресирувальник жаб – його жабки малесенькі, як ожини, і різнокольорові – найбільше, однак, білих – дресирувальник має тату – великий різнокольоровий ірис між лопатками, довжелезне стебло обвиває все тіло – Анна хоче тату і собі – вони довго вибирають, оглядаючи визначник рослин Карпат – Анна згадує малюночки з дитинства – але просить виколоти принаймні таку жабку, як у циркача – долоня – досить болюче місце, та Анна терпляча – татуюючи Анну, Себастьян думає про лінії долі – але є речі, важливіші від неї – тату на долоні мало хто може побачити – тепер Анна вітається, піднімаючи руку – вони кохаються, Анна дивиться на долоню і складається, як жабка – після того випускає з себе повітря, яке в такому випадку входить разом із Себастьяном – через кілька годин після Анниної смерті жабка втрачає колір і стає білою)*» [17, 97].

Отже, вставлені конструкції у творах представників станіславського феномена змінюють свої традиційні синтаксичні та стилістичні функції, а частотність їхнього використання засвідчує відхилення від норми та навмисне, ігрове ускладнення тексту.

Прийом дублікації в побудові постмодерністського тексту також реалізується на синтаксичному рівні мовної організації твору. Автор створює паралельно два тексти, що за своїм змістом повторюють один одного, але водночас мають різну модальність, тобто дають різну оцінку художньої дійсності. Кожний з цих текстів-у-тексті має власну модальність, відповідно до того, кому належить. У романі «Подвійний Леон» однією з центральних проблем є проблема опозиції ВІН – ВОНА. Чоловік та жінка по-різному сприймають світ. Чоловік у творі – пасивний, його почуття не виходять за межі власного «я», його внутрішній світ самодостатній, водночас стосунки з навколишньою дійсністю складні. Ліричному герою бракує впевненості, тому його взаємини з жінкою

розвиваються лише у власній уяві. Часом Леон готовий спробувати налагодити контакт із реальністю, але страх перед невідомим заважає йому. Тому зустріч із коханою у творі показана як така, що могла б статися, а на мовному рівні це досягається наскрізною умовною модальністю: *«Ми зустрілися (б) на березі, де дві ріки зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища гамувала (б) спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Ми (б) відразу впізнали б одне одного, і я (б) насмілюся просити, а ти дозволила (б) мені зняти маленького жучка, котрий заплутався в твоєму волоссі. А потім пішов (би) дощ, і я тримав (би) над тобою парасольку, аж поки хтось із самотніх і п'яних не закричав (би): «Подивіться на небо!», — і ми побачили (б), як по той бік ріки на тлі темних хмар народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І я, відкинувши парасольку, взяв (би) тебе на руки, як беруть маленьких дітей...»* [12, 26 – 27]. Жіноча оповідь є тим самим текстом з невеликими змінами: по-перше, змінений порядок подій (вони подаються у зворотньому порядку), по-друге, текст набуває заперечного забарвлення. По відношенню до дійсності всі речення уривка є заперечними, отже, зустріч не відбулася: *«Ми (не) зустрілися на березі, де дві ріки (не) зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища (не) гамувала спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Я (не) відчувала його так сильно, як ніколи раніше, а він, здається, ще ні про що не здогадувався. Він лише (не) попросив дозволу зняти маленького жучка, що (не) заплутався в моєму волоссі. А потім (не) пішов дощ, і він (не) тримав наді мною парасольку, (не) стоячи так близько, що (не) було моторошно, аж поки хтось із самотніх і п'яних не закричав: «(не) Подивіться на небо!», – і ми (не) побачили, як по той бік ріки на тлі темних хмар (не) народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І він, (не) відкинувши парасольку, (не) взяв мене на руки, як беруть маленьких дітей»* [12, 29 – 30]. Мовна гра полягає ще й у тому, що автор дає право читачу обрати той сюжет, який йому більше подобається, адже і (б), і (не) без читача залишаються лише альтернативою.

Твір «Подвійний Леон» позбавлений якоїсь динамічної дії, захопливого сюжету, але надзвичайно цікавий завдяки детальним описам відчуттів, що підсилюються введенням у сюжетну канву роману снів і марень. Одні і ті самі вчинки хворобливо емоційного персонажа фіксуються наратором і персонажем-жінкою, при цьому залишається незрозумілим: це сон чи дійсність. Такі прийоми допомагають поглибити характер головного героя, подивитися на Леона з різних боків. Так, структура твору ускладнюється дублюванням певних мікросюжетів.

Принцип множення реалізується завдяки таким синтаксичним прийомам, як хіазм і граматична двозначність. Ефект множення полягає в тому, що одні й ті самі слова, сполучаючись по-різному, помножують значення.

Хіазм – феномен динамічної граматики, один із синтаксичних прийомів мовної гри. Він полягає у перехресному поєднанні компонентів висловлення: у межах речення дві лексеми обмінюються своїми синтаксичними позиціями. Хіазм побудовано за принципом синтаксичного паралелізму [13, 247]. Симетричність такої конструкції має емоційний вплив на читача, сприяє естетичній вишуканості твору, підкреслює парадоксальність певних думок.

У прозі представників станіславського фономена хіазм охоплює найрізноманітніші синтаксичні структури: предикативні, атрибутивні, об'єктні: «*про опір безглуздя, про безглуздя опору*» [2, 39], «*про золото слави і славу золота*» [2, 77], «*моделювання уявного досвіду, досвіду уяви*» [16, 52], «*суть всякої форми, форма самої суті*» [17, 87], «*навіть носити паспорт мені видавалося принизливою зручністю, зручним приниженням*» [13, 81]; часом він охоплює будову складного речення: «*мене завжди зраджував потяг до справжнього і я зраджував інших заради цього потягу*» [12, 50], «*Ці речі – пам'ятки про останній місяць, у якому відійшли двоє сусідів, пам'ятки про двох сусідів, які відійшли за останній місяць*» [15, 119]. Окрім «чистого» хіазму, коли дві синтаксичні позиції обмінюються своїм лексичним наповненням, зустрічаються хіазми з синонімічними замінами у своєму складі: «*Але тепер я маю роман з вулицею. Або: вулиця фліртує зі мною*» [16, 18].

Граматична двозначність полягає в помилковій вказівці антецедента, у результаті чого виникає двозначність у розумінні висловлення: «*Спеціалізація – вбивства на замовлення, передусім священиків, ні, не на замовлення священиків, а вбивства священиків на замовлення*» [1, С. 176]. Такі порушення будови речення не є помилками, адже письменники роблять їх свідомо, акцентуючи на них, додаючи коментар, що знімає двозначність: «*Густа полуднева пилюка на тій стежці, котрею ти малим ходив до річки, і обабіч котрої (стежки і річки) рясніла отруйна амброзія*» [11, 91], «*Що волосся на тілі, яким (і волоссям і тілом) вона колись так захоплювалась, робилося довгим*» [11, 140], «*Зірвати з потягу стоп-кран, щоб пересвідчитися, чи він бува не бутафорський (і кран, і потяг)*» [12, 11].

Отже, синтаксис постмодерністського твору тяжіє до експансії тексту, розширення структури речення, що спричинено особливостями постмодерного сприйняття світу.

Як одне з правил побудови постмодерністського тексту Д. Фоккема виокремив уривчастість, і це єдине правило, спрямоване на редукцію тексту. Постмодерний світогляд фрагментарний, на рівні синтаксису це виявляється в особливостях функціонування односкладних, двоскладних з нульовим присудком і неповних речень: «*Стефанія в малиновій залі летовища з візочком, виповненим валізами. Однією валізою. Невеличкою торбою. Наплечником. У колесі заплутався шалик Айседори Дункан. // Стефанія на заплываній автостанції. пляшка з водою. Приблудний пес. Спека. Пил. // Стефанія на березі ріки. Жучок у волоссі. Дві райдуги — одна в одній. // Стефанія із сигаретою коло вікна. Жалюзі. Місяць. Венеційський орнамент. // Стефанія під міською брамою. Вогник запальнички. При-вітальний поцілунок в забутті й анестезії. Вуличні живописці. // Стефанія спинається на пальці, сягаючи по спеції у високій шафці. Бавовняні панчохи. Гарно складені пальці. Біль*» [12, 56]. Односкладні речення створюють кіноматографічний ефект, видимість дії, а парцеляція передає знервованість головного героя. Буттєві номінативні речення відображають динаміку вражень, думок, що прискорено з'являються і так само швидко зникають.

Завдяки своїй семантичній місткості та структурній стислості номінативні речення слугують засобом творення наочно-образних картин. Вони відразу й легко вводять читача у певний інтер'єр, конкретну обстановку мовлення [8, 335]. Такі описи статичні, позбавлені образності, але водночас змістовні: *«Лише лампа з розбитим абажуром. Якись подушки, перини, коци. Сицесійний килимок від стіни. Срібні барельєфи голови Христа у терновому вінку і Леонардової таємної вечери. Свята родина Льоренцо Скьярпельоні, репродукція з двадцятих років. Найправдивіша копія чудотворного образу Матері Божої Ченстоховської...»* [15, 74]. Зазвичай односкладні номінативні речення чергуються із двоскладними з нульовим присудком, а відсутність дієслів задає чіткий ритм оповіді.

Отже, природа породження постмодерністського тексту передбачає дві взаємопротилежні тенденції – редуцію та експансію. Експансія реалізується в текстах за допомогою ампліфікацій, різноманітних повторів, вставних конструкцій, граматичних двозначностей та хіазму, що відображає природу побудови постмодерністського твору за правилами дублікації, множення, перерахування та надлишковості. Редуцію тексту зумовлює функціонування неповних та односкладних речень, що узгоджується з правилом уривчастості побудови постмодерністського твору.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Юрій Андрухович. – [4-е вид.] . – К. : Критика, 2006. – 275 с.
2. Андрухович Ю. Перверзія : [роман] / Юрій Андрухович. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2004. – 304 с.
3. Андрухович Ю. Рекреації [Електронний ресурс] / Юрій Андрухович. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Література/Юрій-Андрухович/21447/Рекреації>.
4. Бербенець Л. Постмодерністський пастиш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту / Людмила Бербенець // Вісник Львівського університету. Серія Філологія – Львів : Вид-во ун-ту, 2008. – Вип. 44. – С. 327 – 338.
5. Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису / Э. М. Береговская. – М. : Рохос, 2004. – 208 с.
6. Гундорова Т. Постмодернізм і постструктуралізм: питання текстуальності / Тамара Гундорова // Світовид. – 1996. – № 1(22). – С. 126 – 133.
7. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис української постмодерністської прози / Ірина Дегтярьова // Українська мова. – 2009. – № 3. – С. 27 – 38.
8. Дудик П. С. Стилiстика української мови : [навчальний посiбник] / П. С. Дудик. – К. : Видавничий центр «Академія», 2005. – 368 с.
9. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наук. думка, 1982. – 210 с.
10. Іздрик Ю. ...Про...за...про : [передмова] / Ю. Іздрик // Лексикон таємних знань : [новели] / Т. Прохасько. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 7 – 11.

11. Іздрік Ю. Воцек & воцекургія / Ю. Іздрік. – Львів : Кальварія, 2002. – 204 с.
12. Іздрік Ю. Подвійний Леон / Ю. Іздрік. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 204 с.
13. Норман Б. Ю. Хиазм в структуре славянской фразы: предпосылки, функции и средства / Б. Ю. Норман // Slavistična revija. – Lubliana, 2001. – № 4. – С. 247 – 261.
14. Павлишин М. Передмова / Марко Павлишин // Воцек & Воцекургія / Ю. Іздрік. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 5 – 30.
15. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 128 с.
16. Прохасько Т. Лексикон таємних знань : [новели] / Т. Прохасько. – Львів: Кальварія, 2006. – 192 с.
17. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько. – [2-е вид.]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
18. Цапліна І. Феномен творчості в романі Ю. Андруховича «Рекреації» [Електронний ресурс] / Ірина Цапліна. – Режим доступу : <http://web.znu.edu.ua/99/article.php?item=38>.
19. Fokkema D. The Semiotics of Literary Postmodernism / Douwe Fokkema // International postmodernism: theory and literary practice. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. – P. 15 – 42.

Annotation

Tepshych A. I. The peculiarities of syntactic organization of postmodern texts (based on the material of the prose texts of the representatives of Stanislav phenomenon)

The article analyzes the syntactic features of prose of the representatives of Stanislav phenomenon in terms of postmodernism philosophy. The author argues that the syntax of contemporary prose work is undergoing significant changes under the influence of philosophical theories of post-structuralism, including the aesthetization of chaos, non-hierarchical, de-centered view of the world. It is discovered that the syntax of postmodernist text trends to the expansion of the structure of sentence. It is caused by the peculiarities of postmodern worldview especially by the ideas of post-structuralism with its concept of rhizome, chaosmos and decentralization. The reduction and the expansion are two opposite trends which are generating postmodern text. The expansion is realized through the text amplification, various repeats, embedded structures, grammatical ambiguity, and chiasm and it complicates and expands syntactical level of text. The reduction appears at incomplete and one-composite sentences. This phenomenon accords the idea of curtness of the structure of postmodern text. Yuri Andrukhovych's, Yuri Izdryk's and Taras Prokhasko's texts leave the impression of massiveness, redundancy, hypertrophied sentences and are certifying general trend of the expansion of poetic syntax. The paper also considers the stylistic function of the syntax in creating of text picturesqueness and imagery in the context of

postmodernism aesthetics. The subsequent researches may be focused on the problem of the influence of intertextuality over the syntactic structure of postmodern text.

Key words: postmodernism, post-structuralism, game, reduction and expansion of text

УДК 821 161.2: 81.373.7

В. Ф. Шевченко (м. Запоріжжя)

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В РОМАНІ «МІСТО» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті обґрунтовано теоретичні аспекти аналізу фразеологізмів, визначено особливості конкретизації семантико-структурних характеристик, з'ясовано специфіку вираження змісто- і формотворення, асоціативності, збагачення образності, лексичних і синтаксичних якостей, підсилення експресивності й лаконічності мови. У досліджуваному корпусі фразеологічних одиниць роману «Місто» В. Підмогильного виокремлено й проаналізовано такі семантико-структурні типи: фразеологізми ділової мови, традиційні, трансформовані, індивідуально-авторські.

Ключові слова: фразеологізми, семантико-структурні характеристики, асоціативність, образність, експресивність.

В статье обоснованы теоретические аспекты анализа фразеологизмов, определены особенности конкретизации семантико-структурных характеристик, выяснена специфика выражения содержания и формообразования, ассоциативности, обогащения образности, лексических и синтаксических качеств, усиления экспрессивности и лаконичности языка. В исследуемом корпусе фразеологических единиц романа «Город» В. Подмогильного выделены и проанализированы такие семантико-структурные типы: фразеологизмы делового языка, традиционные, трансформированные, индивидуально-авторские.

Ключевые слова: фразеологизмы, семантико-структурные характеристики, ассоциативность, образность, экспрессивность.

Фразеологізми як стійкі словосполучення «характеризуються цілісним значенням, яке за своїм характером ідіоматично переосмислене та переважно метафорично образне» [5, 176]. Вони потребують конкретизації семантико-структурних характеристик. Найменування їх типів багато в чому залежить від

авторів класифікації, від послідовного подання матеріалу про конструктивні цілісність і нерозкладність лексикалізованих зворотів мови.

У добу українізації – 20-х років ХХ ст., – коли українська мова після століть утисків і заборон нарешті мала змогу повноцінно функціонувати й розвиватися, розширенню й збагаченню усного та письмового мовлення сприяли зокрема фразеологізми. Успіх видання «Російсько-український фразеологічний словник (Фразеологія ділової мови)» (1926 р.) двох видатних майстрів художнього слова – прозаїка Валер'яна Підмогильного й поета Євгена Плужника зумовили «яскрава творча індивідуальність авторів, вроджене й розвинуте літературною працею чуття слова, його найтонших семантичних і стильових нюансів...» [6, 3]. Упорядники словника «мали на меті не лише дати перелік російсько-українських лексичних відповідників, а й показати повноцінність української літературної мови, багатство її лексичного і фразеологічного фонду, синонімічну розвиненість» [6, 4].

Фразеологічне багатство української мови, її образності й експресії проілюстровано в художніх текстах В. Підмогильного, зокрема й у романі «Місто».

Актуальність нашого дослідження визначається тим, що фразеологічні одиниці в динаміці засобів і способів художньої реалізації виявлені ще замало. Як складники мови художніх творів, як виразники їх фразеологічного розмаїття вони були предметом аналізу в працях Л. Авксентьева, М. Алефіренка, М. Богдана, Б. Боднар, Л. Бойко, С. Ганжі, І. Гнатюк, Н. Зубець, В. Калашника, М. Коломійця, Ю. Кохана, Н. Майбороди, А. Супрун, В. Ужченка та ін., присвячених спадщині Т. Шевченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Рильського, М. Стельмаха, О. Гончара, П. Загребельного та ін. Функціонування стійких сполучень слів, їх класифікація в романі «Місто» В. Підмогильного досі недостатньо вивчені. Мова цього твору вимірюється не лише чисельністю словесних засобів, але й тим, наскільки вміло і вправно послуговується ними митець, щоразу створюючи нові семантично навантажені одиниці.

Мета цієї розвідки – проаналізувати навантаження фразеологічних одиниць для повнішого, детальнішого й різнограннішого художнього моделювання почуттів, переживань, думок персонажів й автора твору зокрема, визначити типи фразеологізмів в аспектах структури та семантики.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань: обґрунтувати теоретичні аспекти аналізу фразеологізмів у художніх текстах; висвітлити методологічну базу студій; виявити типи фразеологізмів і розкрити особливості їх лексико-семантичного функціонування в романі В. Підмогильного «Місто»; з'ясувати значущість індивідуального внеску художника слова в тогочасні українські письменство та мовознавство.

Вивчення фразеологізмів у художніх текстах представляє безперечний теоретичний інтерес для дослідження процесу розвитку фразеологічного запасу національної мови, виявлення її стильових можливостей, збагачення засобами виразності й ролі в них майстрів красного письменства. Фразеологізми визначають два рівні відображення дійсності: найменування і найменування

з вираженням почуттів, емоцій і оцінок, що можна пояснити тим, що словосполучення дає змогу зв'язувати різні сфери буття й категорії пізнання, надавати додаткову інформацію, що деталізує об'єкт, індивідуально-авторську картину світу. Фразеологічні одиниці – своєрідний мікроконтекст, який своєрідно відображає значущі події та реалії, що є причиною фізичного й емоційно-психічного стану людини (тривогу, страх, гнів, сум, біль, голод, занепокоєння, хвилювання тощо). У нашому дослідженні акцентуємо на тому, що в мові урбаністичної прози талановитого митця В. Підмогильного переважно функціонують такі групи стійких сполучень слів, як фразеологізми ділової мови, традиційні, трансформовані та індивідуально-авторські фразеологічні одиниці.

Фразеологізми ділової мови. Виявлення конотації (лат. conotatio – «маю додаткове значення») фразеологізмів стає очевидним під час їх зіставлення з іншою мовою, зокрема зі спорідненою. І як укладач російсько-українського словника, і як автор художнього тексту В. Підмогильний виявив тонкий мовний смак. У романі «Місто» фразеологічні одиниці ділової мови кореспондують із життєвими реаліями, творяться смисловими ядрами, що реалізовані через ключові слова, їхню позиційну рухливість, контекстуальну гнучкість. Уживаються вони як в авторській мові, так і в мові персонажів.

В інтерпретації прагнення головного персонажа Степана Радченка влаштуватися на роботу письменник наголошує, що той *«вважав своє діло за дуже пильне, то вирішив удатися до голови управи»* [8, 28]. Перший фразеологізм *«вважав за»* у Словнику наведено як переклад російського *«считать что, чем»* [9, 218], а другий – *«удатися до»* як переклад російського *«обращаться к кому»* [9, 134]. На посаді секретаря журналу *«за тиждень Степан упорядкував архів і дав лад бібліотеці»* [8, 180], *«дав лад»* – *«привёл в порядок»* [9, 168]. У записках і зшитках, які гортав Степан, *«один аркуш несподівано звернув його увагу»* [8, 145]. Фразеологічну одиницю *«звернув увагу»* подано як переклад російської *«привлекать внимание»* [9, 42]. На літературних зібраннях Степан *«спочатку в товаристві новому почував себе прикро й ніяково, бо ніхто уваги на нього не звертав»* [8, 153]. Фразеологізм *«уваги на нього не звертав»* є варіантом російського *«обращать внимание на кого-то»* [9, 41].

Смисловий обсяг значень формується семантичним й асоціативним полями його компонентів. У сумнівах щодо своїх літературних здібностей *«таємні сили душі, справжні янголи-охоронці людини <...> вживали нишком усіх заходів, щоб одвернути його увагу від дійсної небезпеки...»* [8, 146]. Дві фразеологічні одиниці – *«вживати заходів»* – *«принимать меры»* [9, 117] і *«одвернути увагу»* – *«отвлечь внимание»* об'єднані в одну семантичну структуру. Після відправлених до журналу оповідань *«минуло вже досить часу, щоб він позитивну відповідь міг одержати, але редакція жодної звістки йому не подала»* [8, 145]. Тут теж схоже поєднання: *«позитивна відповідь»* – *«положительный ответ»* [9, 146] і *«звістки не подала»* *«известия не подала»* [9, 102]. Степан досяг значного емоційного ефекту: *«Передусім у літературному світі збірка усталила його, дала йому ті права літературного громадянства, яких він пошукував»* [8, 164]. Фразеологізм *«дала права»* – відповідник російського *«предоставила права»* [9, 172]. Вживає

письменник і спільні з російськими фразеологічні одиниці: цікавлячись літературними угруповуваннями, Степан, *«придивляючись до людей, прислухаючись до думок, відкинув ті спілки, що до ідей його та настроїв не пасували, а з решти відповідних більш-менш не поспішав вибирати, чекаючи збірки, щоб не ввійти в них непомітним»* [8, 154]. ФО «більш-менш» у Словнику адекватна російській «более или менее» [9, 22].

Традиційні вислови, що вживаються без зміни семантики та структури. Найпоширенішим у романі «Місто» традиційним фразеологізмом ми визначаємо «кінець кінцем» – «після всього, нарешті, зрештою» [14, 375]: *«Кінець кінцем він проти інших ще й не зле влаштувався»* [8, 151], *«Адже ж танцюють кінець кінцем для того, щоб обнятись»* [8, 166], *«Життя таке просте, що починає кінець кінцем здаватись таємничим»* [8, 183] тощо. Незмінні структуру й семантику має низка фразеологізмів: Терпець урвався – зникла будь-яка можливість витримувати що-небудь [14, 880]: *«Терпець йому урвався»* [8, 102]. Думка спала – хто-небудь мимоволі або раптово подумав про когось, щось [14, 272]: *«Нова думка раптом спала йому в голову, породжена його спогадами й жаданням відживити минуле, що досі жило тільки в нім»* [8, 235]. Давати волю – не стримувати своїх почуттів, думок, ступеня їх вияву [14, 204-205]: *«На сходах він дав волю своєму гніву»* [8, 240]. Вести перед – верховодити, бути першим [14, 75]: *«Розмова пішла про літературу, і Степан, закуривши, вміло вів у ній перед»* [8, 205]. Чорт його знає – невідомо, незрозуміло [14, 952]: *«—Чорт його знає, що ним керує, — похмуро сказав Степан»* [8, 224] після виголошеного Вигорським монологу. Втопити очі (зір, погляд) у що, в чому – пильно, уважно, невідривно вдивлятися в щось [14, 159]: *«Втопивши очі в куток кімнати, хлопець споглядав, як розчиняються в мороці речі і стіни зникають у густому синястому сяйві»* [8, 91]. Впадати в очі, у вічі кому – хто-небудь помічає, бачить, звертає увагу на когось, щось [14, 147]: *«Ніколи ще так прикро не впадала йому в очі щуплість її щік, помережжених дрібними зморшками, недокрівність уст та розлеглість грудей, що невблаганно розпливались»* [8, 103]. Завмирати душею – дуже хвилюватися (з переляку, від захоплення, тривоги тощо) [14, 300]: *«Душа його завмирала в гарячому тумані, коли бачив жінку вродливу, струнку, здібну любити й варту любові»* [8, 192].

Художньо виразними є синтаксичні структури, у яких образність сталої сполуки набуває авторського розгортання та конкретизації: *«... мусив собі признатись, що ходє дивитись на жінок. Він розумів тепер, що тільки на них спинялись його очі»* [8, 192] і *«щось примусове було в цьому безконечному гортанні сторінок, позбавлене тієї живої цікавості, що спиняє очі на рядках»* [8, 228]. Зафіксований Фразеологічним словником української мови вираз «спинити око – звернути увагу» [14, 846] у наведеному контексті набуває емоційності.

Трансформовані автором стійкі вислови. У багатому арсеналі змін виокремлюємо синонімічні ряди, які можна означити як фразеологічне співавторство: *«Бо не належав до тих, хто прагне методично, крок по крокові наближатись до поставленої мети та вміє спочивати на зупинках досягнення»*

[8, 161] – «крок по крокові» замість зафіксованого у Фразеологічному словнику української мови варіанта «крок за кроком» – дуже повільно, помалу, не поступово [14, 400]. Відповідно до двох рівнів сприйняття (розуміти те, що написано, і розуміти навіщо і як написано, тобто розуміти сам стиль твору) існують і два способи інтерпретації фразеологічної одиниці. Трансформовані письменником вислови, на відміну від традиційних, яскравіше передають те, що приховано за семантикою лексем. Відбувається це за рахунок оформлення тієї частини стійких сполучень слів, що лишалися у сфері невисловленого.

В. Підмогильний використав спосіб заміни слова-компонента (компонентів) фразеологічної одиниці: «перебирав у памя'ті» замість «покопатися в своїй памя'ті» – змусити себе згадати що-небудь [14, 667]: «*Він хутко перебирав у пам'яті всі верстви свого міського шляху*» [8, 167]; «прокинулось чуття» – змінено вислів «прокинулась душа» – з'являються почуття [14, 794]: «*Якесь нове, ясне чуття прокинулось у нім*» [8, 193]; «перейнятий інтересами» замість «душа переймається» – хто-небудь сповнений яким-небудь почуттям, глибоко вражений, схвилюваний чимось [14, 279]; «прилипають як смола» – змінено вислів «липнути як смола до кого, грубо виявляти свою приязнь до когось, великий інтерес до чого-небудь» [14, 424]: «*Але тепер, приходячи до Зоськи, перейнятий літературними інтересами, що прилипають до письменника, як смола, він мимоволі пускався розповідати про свої розмови, про зустрічі й справи*» [8, 181]. Відому структуру вислову «доходити (до) висновку» – остаточно переконуватися в чомусь [14, 266] В. Підмогильний розширив інтенсифікатором-епітетом «сумних», таким чином змінюючи і його будову, і семантику: «*Побут його усталився, час заповнився без тих прикрих перерв, що примушують людину надто замислюватись над собою й приходити до сумних висновків*» [8, 185].

Не лише стилістичного, а й емоційного ефекту досяг романіст, використовуючи комбіновані способи трансформації фразеологічної одиниці, зокрема розширення її структури заміною традиційного компонента синонімічним. Фразеологічний словник фіксує усталений вираз «ловити поглядом» – пильно дивитися [14, 446], натомість письменник ужив дієслово «відшукав», щоб підкреслити радісну ситуацію: «*Він відшукав поглядом Вигорського, і, посміхаючись, підійшов до нього*» [8, 164].

Індивідуально-авторські фразеологізми утворюють стійкі сполучення слів, у яких слова-компоненти відносно вільні, набувають оригінальної поєднуваності, стильової варіантності. Наприклад, офіційний вислів «стати питанням» у художньому тексті набуває емоційної підстановки: «*Одежа стала для нього питанням формальним, питанням смаку і навіть впливу, бо він чудово розумів різницю між появою людини в потертій сорочці й у добірному піджаку*» [8, 157]. У живописанні В. Підмогильного фразеологізмами – цілий світ художньої наративності. Зокрема, семантика смислової структури фразеологізму «підвести очі» – глянути [14, 173] контекстно збагачена завдяки розширенню її компонентного складу: на літературній вечірці піаніст «*підвів на Степана, коли той увійшов, байдужі очі професіоналіста, в якого зайняті тільки руки*» [8, 204], коли Степан знайомився з дівчатами на вечірці, «*його очі були жадібними очима*

пристрасті, що шукає мети» [8, 91]: розширена фразеологічна одиниця виконує експресивно-оцінну функцію.

Цілісність значення фразеологічної одиниці «формується внаслідок переосмислення вільного словосполучення – прототипу» [13, 16]. Наприклад, прототип фрази «серце б'ється» – кого-небудь охоплює якесь почуття [14, 794] під час образної номінації набуває нового вираження думки, означуваної реалії, пробуджує діяльність уяви: *«Йому (Степану – В. Ш.) серце згнітилось від щирості її (Зоськи – В. Ш.) голосу»* [8, 174]. Прототип фразеологічної одиниці «відкрити (відчинити) двері» – дати вільний доступ [14, 123] розширено й збагачено трактуванням суті явища: *«Він ніби знайшов те зачароване речення, що одімкне двері, де ввійдуть його сили...»* [8, 176].

Фразеологізми розмаїто збагачують інохарактеристики персонажів. Вислів «взяти в руки» – підкорити кого-небудь своїй волі [14, 48] позначає сукупність визначальних рис Бориса: *«Він усе скрутить, усе візьме в свої жилаві руки, будь то буряки чи жінка»* [8, 175] – так уявляє Степан Борисове жадібне прагнення *«обернути блакитнооку в куховарку, прибиральницю, в охоронця пісного добробуту молодого міщанина»* [8, 175]. Фразеологізм «гострий на око» – надзвичайно спостережливий [14, 192] визначально характеризує арфіста, який у ідальні розважав публіку своєю грою, викликаючи у Степана здогадки: *«Де він бачив це довгасте, холодне, але пристрасне обличчя, ці гострі чорні очі, що ось-ось ніби спануть від захованого в них огню»* [8, 175].

У семантичній групі з компонентом «очі» внутрішній стрижень фразеологізму «підводити очі» – поглядати [14, 594] відтворює різні значення цілого в образних виразах: *«Щось інертне, без краю байдуже було в її (Рими – В.Ш.)рисах, і тільки коли очі на нього підводила, він знову відчував ту, що з ним танцювала»* [8, 207] і *«очі її жили, ворушились і сміялись за все обличчя, – великі облудні очі, що ближчали в мороці, як у кицьки»* [8, 205]. Степан варіативно збільшує обсяг динамічно-експресивних значень (очі «жили», «ворушились», «сміялись», його епітет-інтенсифікатор «облудні» визначає рух думки від позначень зовнішніх виявів почуттів до характеристики персонажа.

В індивідуальних видозмінах «помітною стає і смислова, і експресивна перебудова фразеологічної одиниці. Замінюючи компоненти, автор ніби дає їй нове життя» [13, 149]. Вислів «чуже душі» – не подобається, не викликає інтересу, прихильності [14, 279] підсилено авторським «роз'їдають душу» – завдають великого душевного болю: *«Назавжди покине це місто, чуже його душі, цей камінь, ці збудні ліхтарі! Зречеться навіки жорстокої плутанини міського життя, отруйних мрій, що тяжать над галасливим бруком, задушливих поривів, що роз'їдають душу у вузьких закутках кімнат»* [8, 233]. Семантика й експресивна забарвленість слова-замінника «роз'їдають» відтінюють почуття фізичного й душевного страждання, створюють потрібний художньо-смысловий ефект.

Отже, відповідно до поставлених у дослідженні завдань обґрунтовано теоретичні аспекти аналізу фразеологізмів. Визначено, що трактування структури, значення, вживання та творення фразеологічних одиниць має низку відмінностей.

Методологічними засадами розуміння їхніх властивостей стали наукові погляди Л. Авксентьєва, М. Алефіренка, В. Білоноженка, Т. Кияка, Л. Масенко, В. Ужченка та ін. на способи утворення фразеологічних одиниць, їхніх компонентів і на активізацію лексичних і синтаксичних якостей.

У досліджуваному масиві фразеологізмів роману В. Підмогильного «Місто» виокремлено такі семантико-структурні типи: фразеологізми ділової мови, традиційні, трансформовані, індивідуально-авторські. Виявлено, що фактичне вживання і створення фразеологізмів характеризується ознаками полісемантичності, взаємопроникності та їх групуванням у межах визначених типів за значеннями. Фразеологічні одиниці розкривають свою дієвість крізь призму художнього контексту й відбивають буттєву істинність, соціальну, психологічну та тілесну поведінку персонажів, урбаністичні й технічні відшарування, культуру, духовність, специфіку професії тощо. Якісна й кількісна динаміка стійких сполучень слів забезпечує неповторність, різноманіття їх функціонування в урбаністичному романі. Значеннєві перетворення здійснено з метою надання стійким словосполученням або додаткових, або нових семантичних відтінків, оцінної зміни, підсилення експресивності й лаконічності мови.

Список використаних джерел

1. Алефіренко М. Ф. Теоретичні питання фразеології: [монографія] / М. Ф. Алефіренко. – Харків : Вища школа, 1987. – 136 с.
2. Бойко Л. П. Фразеологізми в романі В. Захарченка «Прибутні люди» / Л. П. Бойко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2012. – № 4. – С. 223 – 226.
3. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і художній текст: [монографія] / М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – 180 с.
4. Капленко О. Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі шпенглерівської концепції / О. Капленко // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С. 79 – 83.
5. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу : (німецька мова) / Т. Р. Кияк. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 592 с.
6. Масенко Л. Загублений скарб / Лариса Масенко // Російсько-український фразеологічний словник. – К. : УКСП «Кобза», 1993. – С. 3 – 12.
7. Олійник І. Українсько-російський і російсько-український фразеологічний тлумачний словник / І. Олійник, М. Сидоренко. – К. : Радян. школа, 1991. – 400 с.
8. Підмогильний В. Місто : [роман] / Валер'ян Підмогильний. – К. : Молодь, 1989. – 448 с.
9. Російсько-український фразеологічний словник. – К. : УКСП «Кобза», 1993. – 248 с.
10. Словник фразеологізмів української мови / [уклад.: В. М. Білоноженко та ін.]. – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с.
11. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза В. Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ.]. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.

12. Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1996. – 288 с.
13. Ужченко В. Д. Українська фразеологія / В. Д. Ужченко, Л. Г. Авксентьев. – Харків : Основа, 1990. – 432 с.
14. Фразеологічний словник української мови / [уклад. В.М. Білоноженко та ін.]. – К. : Наукова думка, 1999. – 984 с.
15. Ярещенко А. П. Сучасний фразеологічний словник української мови / А. П. Ярещенко, В. І. Бездітко, О. В. Козир, Н. Г. Немировська. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2011. – 640 с.

Annotation

Shevchenko V. F. The phraseologisms in the novel “The City” by Valerian Pidmohylny

Theoretical basis of set expressions analysis is given in the article, specific features of structure and semantics of phraseology are revealed, as well as its role and stylistic functions in the given text.

The corpus of phraseological units used in “The city” by V. Pydmohylnyi is represented by the following semantic and socio-functional types: business language type, traditional, transformed ones and occasionally individual.

Disclosed was that the formation and the use of set expressions tend to characterize such universal traits as polysemy. Besides they reveal the systematic nature of language and speech.

Phraseological units demonstrate explicitly their effectiveness in belle lettres functional style, reflecting the culture, social stratification of society members as mirrored in speech.

The dynamics of quantitative and qualitative nature of set expressions determine their polyfunctional use in the novel, resulting, specifically, in their acquiring additional shades in denotational and connotational components of their semantics, in this respect we can not but mention the author's talent to perceive the wealth of Ukrainian language inner resources and to absorb the national sources of culture and identity and it is what enables him to enrich the language through the speech of the characters of the novel, his stylistic modifications of phraseological units contribute greatly to the objective set.

Key words: phraseologism, semantical-structure characteristics, associativity, imagery, expressivity.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

Галацька В. Л. – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Т. Шевченка (м. Дніпро).

Галич О. А. – доктор філологічних наук, професор Луганського національного педагогічного університету (м. Старобільськ).

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

Жигун С. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ).

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

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

Кіркowska І. С. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри романської філології Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

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

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

Ленська С. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава).

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

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

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

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

Павлюк І. З. – доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету ім. І. Я. Франка (м. Львів).

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

Поляков М. В. – ректор Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара, доктор фізико-математичних наук, професор, член-кореспондент НАН України (м. Дніпро).

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

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

Степанова А. А. – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та перекладу Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля (м. Дніпро).

Степовичка Л. Н. – письменниця, член Національної спілки письменників України, Заслужений працівник культури України (м. Дніпро).

Стрюк Л. Б. – кандидат філологічних наук, професор кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг).

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

Тепшич А. І. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Донецького національного університету (м. Вінниця).

Тимофєєва О. М. – кандидат філологічних наук, викладач Криворізького коледжу економіки та управління ДВНЗКНЕУ імені В. Гетьмана (м. Кривий Ріг).

Цюп'як І. К. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та політичної теорії ДВНЗ «Національний гірничий університет» (м. Дніпро).

Шалацька В. А. – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов ДВНЗ «Криворізький національний університет» (м. Кривий Ріг).

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

Шевченко В. Ф. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).