

# ТАЇНИ

## ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ



ВИПУСК

21

2017

Міністерство освіти і науки України  
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ  
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 21

м. Дніпро  
«Ліра»  
2017

*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. Гусев, д-р філол. наук, проф. В. І. Ліпіна, д-р філол. наук, проф. Л. І. Скуратовська, д-р філол. наук, О. Д. Турган, д-р філол. наук, проф. В. Д. Нарівська, д-р філол. наук, проф. В. О. Соболю, канд. філол. наук, доц. Н. П. Олійник, канд. філол. наук, доц. Т. В. Кедич (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 14.04.2010 р. № 1-05/3 цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ДАК України. – 2010. – № 5. – С. 13).

**Тайни художнього тексту** (до проблеми поетики тексту): зб. наук. праць / Т. 14 Ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро : Ліра, 2017. – Вип. 21. – 130 с.

Авторами статей наукового збірника розглянуто актуальні проблеми поетики художнього тексту, концепція світу й людини в художньому континуумі письменника, питання індивідуальної мікропоетики (своєрідності жанру, хронотопу, типів художнього мислення) в контексті розвитку модернізму та постмодернізму в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття.

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

**ISSN 2313-1802**

© Дніпровський національний  
університет імені Олеся Гончара, 2017

## ЗМІСТ

### **РОЗДІЛ І. УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: МОДЕРНІСТИЧНИЙ КОНТЕКСТ**

**Кулакевич Л. М.**

ПОВІСТЬ «ГОСПОДАРСТВО ДОКТОРА ГАЛЬВАНЕСКУ» Ю. СМОЛИЧА ЯК  
ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТРИЛЕР.....5

**Тимофєєва О. М.**

ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У РОМАНІ «БУДИНОК ПРИМУСОВИХ ПРАЦЬ»  
ЛЬВА СКРИПНИКА.....15

### **РОЗДІЛ ІІ. МОДЕРНІЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 60–70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ**

**Аксьонова А. О., Заверталюк Н. І.**

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В ПОЕЗІЇ ВІКТОРА КОРЖА.....26

**Мірошніченко Л. В.**

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПОВІСТІ В. НЕСТАЙКА  
«ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ».....35

**Ромас Л. М.**

ПРОВІДНІ МОТИВИ ЗБІРКИ «ЧИСТА СИЛА» ВІКТОРА КОРЖА.....42

**Смаглій І. В.**

МУЗИЧНИЙ КОД У ПОЕЗІЇ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО.....52

**Тараненко А. В.**

ВНУТРІШНІЙ СВІТ ГЕРОЯ-ДИТИНИ В ПАРАМЕТРАХ ОПОЗИЦІЇ  
МІСТО / СЕЛО В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....58

### **РОЗДІЛ ІІІ. ПОСТМОДЕРНІСТИЧНІ ФОРМИ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**Бурлакова І. В., Кропивко І. В.**

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ АРТ-БУКУ Ю. ІЗДРИКА  
«UNDERWORD».....64



|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Гонюк О. В.</b><br>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ<br>«ФЕЛІКС АВСТРІЯ».....                                                           | 70  |
| <b>Іванко Т. А., Нечипоренко С. В.</b><br>ХРОНОТОПІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ В. ДАНИЛЕНКА «КЛІТКА ДЛЯ<br>ВИВІЛЬГИ».....                                          | 76  |
| <b>Кропивко І. В.</b><br>МОВНІ СУБКУЛЬТУРНІ ДИСКУРСИ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ<br>УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ.....                                                | 88  |
| <b>Мирошніченко А. О., Пасько І. В.</b><br>ЖАНРОВА ДИФУЗІЯ В РОМАНІ Я. МЕЛЬНИКА «МАША, АБО<br>ПОСТФАШИЗМ».....                                                | 97  |
| <b>Пасько І. В.</b><br>НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИЙ РОМАН В. ЄШКІЛЄВА «ТІНЬ<br>ПОПЕРЕДНИКА» В КООРДИНАТАХ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....                                     | 105 |
| <b>Резніченко Ю. О., Олійник Н. П.</b><br>НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ ЯК ЗАСІБ ГЕНДЕРНОГО МАРКУВАННЯ ОПОВІДІ<br>В ПОВІСТІ О. ДЕРКАЧОВОЇ «ТАНГО. ІСТОРІЯ КОХАННЯ»..... | 114 |
| <b>Шаф О. В.</b><br>МОТИВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТ.:<br>ГЕНДЕРНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ.....                                    | 121 |

## РОЗДІЛ І. УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: МОДЕРНІСТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

УДК 821.161.2.-3.09 «1920 / 1930»

Л. М. Кулакевич (м. Дніпро)

### ПОВІСТЬ «ГОСПОДАРСТВО ДОКТОРА ГАЛЬВАНЕСКУ» Ю. СМОЛИЧА ЯК ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТРИЛЕР

*У статті викладено результати дослідження художньої інтерпретації поширеного у світовій літературі трилеру як жанрового різновиду авантюрно-пригодницької літератури, особливості його реалізації на українському ґрунті. Основний зміст статті презентує художні образи, прийоми і засоби, жанрову специфіку повісті Ю. Смолича як трилеру. У ній визначено, що характерну для трилеру емоційну напруженість відтворено насамперед за допомогою звукових і зорових образів з ефектом несподіванки, деталей хронотопу, притаманних готичній естетиці жаху. Наголошено, що в повісті використано багато саспенс-гачків, які викликають інтерес читача; сюжет несподівано розгортається як динамічний ланцюг напружених подій, у яких виявляються інтелектуальні, фізичні й вольові якості героїні. Підкреслюється, що текст складається із ризикових й екстремальних ситуацій, прояву несподіванок, випадковостей, непорозумінь, заплутувань героїв злочинцем. Розглядаються художні прийоми, що були новаторськими для української літератури 20–30 рр. ХХ ст.: мотив «допомоги в останній момент», кліфхентер.*

**Ключові слова:** авантюрно-пригодницький жанр, трилер, саспенс, естетика жаху, кліфхентер.

*В статье изложено результаты исследования художественной интерпретации распространенного в мировой литературе триллера как жанровой разновидности авантюрно-приключенческой литературы, особенности его реализации на украинской почве. Основное содержание статьи презентует художественные образы, приемы и средства, жанровую специфику повести Ю. Смолича как триллера. В ней определено, что характерная для триллера эмоциональная напряженность воспроизведена в первую очередь с помощью звуковых и зрительных образов с эффектом неожиданности, деталей хронотопа, характерных для готической эстетики ужаса. Акцентируется, что в повести использованы саспенс-крючки, которые вызывают интерес читателя. Сюжет неожиданно разворачивается как динамическая цепь напряженных событий, в которых проявляются интеллектуальные, физические и волевые*

качества героини. Подчеркнуто, что текст состоит из рискованных и экстремальных ситуаций, неожиданностей, случайностей и недоразумений. Рассматриваются художественные приемы, которые являются новаторскими для украинской литературы 20–30 гг. XX в.: мотив «помощи в последний момент», клифхентер.

**Ключевые слова:** авантюрно-приключенческий жанр, триллер, саспенс, эстетика ужаса, клифхентер.

Український письменник Юрій Смолич залишив досить велику за обсягом художню спадщину, яка не стала об'єктом системного наукового дослідження. Маємо лише нарис життя і творчості письменника, написані З. Голубевою, Є. Старинкевичем, С. Шаховським, нечисленні розвідки його творчості В. Олефір, А. Носко, В. Піскунова, тому актуальність вивчення творчого здобутку є очевидною.

Повість Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928), разом із повістями «Що було потім» (1930), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1932) складають науково-фантастичну трилогію «Прекрасні катастрофи», для зображення дійсності, у якій письменник обрав чи не найскладніші галузі людської діяльності – біологію і медицину. Перша й третя частини трилогії мають однолінійний сюжет, побудований як «екскурсія / подорож із перепонами». Оскільки місцем дії є екзотичні для українського читача місцевості – Трансильванія, Індія – письменник дуже детально описує флору, фауну, акцентує на побутових речах, одязі, стравах, через які реалізовано етноколотит місцевості. Маємо всі підстави стверджувати, що повість Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» є першим в українській літературі репрезентантом жанру трилеру.

У своєму дослідженні термін «трилер» (від англ. thrill – «трепет», «thriller» – такий, що викликає трепетання, психічну напруженість) використовуємо як метанаукове поняття, модифікацію авантюрно-пригодницького жанру в літературі і кіно, де акценти зміщуються із дій героя та небезпечних подій навколо нього на його психологічні переживання у відповідних ситуаціях. Прецедентними для трилеру як жанрового різновиду, у якому авантюрно-пригодницький аспект поєднується з готичною естетикою жаху, були оповідання Е. А. По, романи В. Коллінза «Жінка в білому» (1860), «Місячний камінь» (1868).

На думку А. Хічкока, одного із розробників жанру, основоположним для трилеру є «саспенс» (від англ. suspense – напруженість) – художній прийом / засіб, призначений для створення й нагнітання в реципієнта (читача / глядача / слухача) тривожності, щомиттєвого очікування ним чогось жахливого, напруженості через невизначеність чи «підвішеність» долі героя, загине він чи врятується. Цілком очевидно, чому трилер виявився найбільш продуктивним і зручним саме для кіно, адже засоби цього мистецтва давали змогу створити саспенс, наприклад, через тривожну музику, миттєво викликати у глядача шок / жах через раптову зміну плану зйомки, появу актантів чи несподіваний звук. Відлік саспенсу марковано фільмом братів Люм'єр «Прибуття

потягу», під час перегляду якого вже перші його глядачі схоплювалися з місць від жаху, що потяг їде прямо на них, однак така реакція глядачів була несподіванкою і для самих творців фільму. Як усвідомлений художній прийом саспенс використано у фільмах брендових режисерів Д. В. Гриффіта, Т. Браунінга (наприклад, фільм «Outside the Law», 1920). Упізнаваною прикметою режисерського стилю цей художній прийом став саме для стрічок А. Хічкока, починаючи з його першого німого трилеру «Жилець» (1926). Пізніше в лекціях та інтерв'ю цього діяча мистецтва було оприлюднено теоретичну базу саспенсу, репрезентовано драматургічні, аудіо-, візуальні методи його творення [5].

Ураховуючи те, що в 20–30 рр. ХХ ст. українська культура була відкрита до світового простору, можна припустити, що Ю. Смолич був ознайомлений із кінокартинами Д. В. Гриффіта, Т. Браунінга, А. Хічкока, якими на той час найбільш яскраво експліковано трилер. Зіставляючи час оприлюднення перших інтерв'ю та лекцій А. Хічкока (40–50 рр. ХХ ст.) [5], його невідомість як режисера на час створення повісті Ю. Смолича, маємо всі підстави стверджувати, що український письменник, спираючись на світові досягнення в жанрі трилеру, одночасно з європейськими митцями, але незалежно від них виробив художні прийоми, які стануть канонічними для трилеру.

А. Хічкок увів до кіномистецького обігу поняття «макгафін»<sup>1</sup> як дуже важливу мету для головного героя (здебільшого отримання певної інформації), що стає поштовхом до дій. Зміст цієї мети не є вирішальним, тому режисер може й не посвячувати глядача в її деталі, вона (мета) є лише чинником дій героя і подій навколо нього [5, 150]. Макгафіном у повісті Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» є отримання секрету господарювання трансильванського діди́ча. Юлію Сахно, що вже два роки здобуває фах агронома в Німеччині, відряджено Берлінською академією до Румунії, аби вивчити (хоч її вчинками засвідчено, що саме вивідати) передовий досвід доктора. Як стверджував А. Хічкок, одне з правил гарного саспенсу – неймовірна кількість натяків, так званих «гачків», які чіплятимуть інтерес читача / глядача. У повісті Ю. Смолича вже в першому епізоді таким «гачком» є реакція перевізника Йонеску, який говорить про маєток Гальванеску як про щось особливо жаске, хоч не може пояснити навіть приблизно чому. Не лише старий перевізник, але й інші селяни говорять про діди́ча з містичним страхом (*«хай милує бог кожного, хто надовго оселиться в цьому клятому місці»; «ніхто з наших людей, хоч би вмирав з голоду, не піде до пана Гальванеску на роботу»; «си́нам своїм я заборонив і за чверть гонів наблизатися до земель Гальванеску»; селяни «уникали й вимовляти ім'я Гальванеску»; «Це проклята земля! Хай повсихають ноги тому, хто переступить межу. Бо ліпше бути калікою, ніж ходити по землі пана...»*) [3, 6–19]).

Із розвитком теми в якості саспенс-гачків у повісті Ю. Смолича використано й казковий мотив попередження (*«<...> ви зобов'язуєтесь самі без мене не виходити за межі малого парку»; «пам'ятайте про нашу умову і не*

---

<sup>1</sup> Як згадує А. Хічкок, він узяв це слово з улюбленого шотландського анекдоту: «У потягу їдуть два чоловіки. Один питає: “Що це там на багажній полиці?”. Другий відповідає: “О, то це Мак-Гаффі́н”. – “А що воно таке Мак-Гаффі́н?” – “Ну так це ж приладдя для полювання на левів у гірській Шотландії!” – “Але ж у гірській Шотландії не водяться леви”. – “Ну то й немає ніякого Мак-Гаффі́на!”» [5, 150].

*підходьте близько до муру, не наробіть собі неприємностей»*; «<...> ви даєте мені слово, що ніде, ні в одному органі преси жодної країни земної кулі не писатимете про те, що побачите й почувєте тут» [3, 21]), а також ситуацію несподіваної зустрічі із земляком, який трохи відхиляє завісу над таємницею доктора, не маючи цього на меті. Усе разом насторожує Юлію Сахно, породжує в ній тривогу, але ще більше її «заводить». Тепер вона понад усе хоче дізнатися про причини майже містичного страху людей перед видатним румунським агрономом, який зміг виростити рідкісні для тих широт рослини, штучно зрошуючи поля і сади.

Характерна для трилеру атмосфера напруженості, таємничості і відчуття непередбачуваного жаху в розвитку подій відтворюється в повісті Ю. Смолича на різних рівнях організації тексту. Так, відповідно до основоположної для трилеру готичної естетики жаху місце подій у творі відмежовано від цивілізованого світу. Героїня прямує в безлюдне місце, віддалене від населених пунктів, здійснюючи подорож на машині, при цьому ще й переправляється на поромі через озеро, яке у «просунутого» читача неминуче викличе асоціації зі Стіксом; згодом це рух у темряві, у лабіринтах, підземних тунелях. Усе це так чи інакше створює враження про перебування героїні в потойбічному світі.

Використовуючи техніку кіно, Ю. Смолич майстерно нагнітає сюжетне напруження вже в ситуації в'їзду до маєтку, керуючи емоціями читача: *«Брама ця так нагло виринула з-за рогу, що Чіпаріу ледве встиг загальмувати. Ще мить – і вони були б врізалися в гострі ґрати»* [3, 19]. Текст твору побудовано як кіносценарій, кожен фрагмент є чітким і «зримим». Так, у моделюванні слуг і робітників маєтку застосовано кінематографічні соматизми, якими акцентовано на їх «механізованості» (*«Слуга рухався плавно і зовсім беззвучно. З максимальною точністю рухів і жестів. Жодного зайвого жесту, жодного нерозрахованого повороту»* [3, 26]; *«не люди, а якісь автомати»* [3, 38]).

У традиціях науково-фантастичної літератури як жанрового різновиду авантюрно-пригодницької зображено маєток Гальванеску: він опоряджений найновішими досягненнями тодішньої науки і техніки (брама з електрозамком і дистанційним управлінням; електроогорожа; гучномовець, який нагадує сучасний домофон; портативний телеграф Гальванеску можна порівняти хіба що із сучасною системою «Розумний дім»). На перший погляд у господі панує ідилія, однак образи дивного (німого, сліпого і глухого) слуги-хаміта, який вільно переміщується по дому і з'являється в потрібний господарю момент, водограїв, що *«самі раптом вибухали дощем рясних крапель»* [3, 25], зумовлюють вираження стану героїні (і читача), тримаючи її в постійній напрузі, анонсує небезпеку. На те, що в маєтку відбувається щось особливе, вказують деталі-натяки із семантикою пролитої крові і смерті (*«зафарблення кров'ю»*; водограї *«червоно відсвічували»*; *«моторошні тіні»*; *«електрика згасла, місячні промені вдарили в кімнату й обсипали все своїм чарівним мертвим саявом»* [3, 26–30]).

Згідно з естетикою трилеру, метою якого є «лоскотання нервів» реципієнта, у повісті Ю. Смолича художньо реалізовано атмосферу невидимої небезпеки, напруженої тривоги як наскрізної в розвитку сюжетної дії, що досягається



насамперед за рахунок звукових і зорових деталей з ефектом несподіванки (зокрема різкі несподівані повороти на території маєтку, приховані гучномовці / підслухувачі, нечутна поява слуги, тріск гілки, що мало не видав героїню, несподівані спалахи світла тощо). Лише деякі сюжетні деталі, що своєю алогічністю викликають відчуття жаху, зразу ж отримують раціональне пояснення; наприклад: *«Поспішайте. Ваше кофе прохолоне, – раптом почулося звідкілясь згори. / Сахно аж кинулася з несподіванки. Потім глянула вгору. Та нікого не було. Говорила жирандоль. Тобто гучномовець, справно захований серед їх скляних прикрас»* [3, 23].

Непояснювана й загадкова загроза в маєтку експлікується насамперед через характерні для готичної естетики жаху деталі хронотопу (переважно нічний час, загадкові фігури, що здаються в місячному сяйві привидами, таємничі приміщення, простір замкнено високими мурами). Наскрізною в характеристиці природи на території маєтку є акцентація почуття моторошності (південна місячна ніч *«моторошними тінями, чарівним мертвим сяйвом моторошно скулилася» «моторошний образ», «якось стає моторошно», «безлюддя порожніх, моторошних покоїв»*).

Створюючи подвійний образ маєтку, письменник у його описі виокремлює деталі, що підкреслюють інфернальність останнього: він оточений високим муром, навколо якого фоса – рівчак із багном [3, 62]; його територія нагадує лабіринт, має кільцеві шляхи, що асоціюються із колами пекла Данте. Ці ознаки доповнені характеристикою таємничої лабораторії – *«лівого корпусу, де містилися таємничі лабораторії і покої господаря»* [3, 41], звідки люди виходять по суті мертвими. Аби потрапити до неї героїня має переплисти річку через тунель, що викликає асоціації із шляхом у потойбічний світ. Обігрується також числовий код, приписуваний дияволу (*«Ваші покої за коридором ліворуч шості двері»; «До шостих дверей було далеченько»; «На тринадцятій хвилині перебування в кімнаті»* [3, 23–25]).

Зміст образу маєтку як світу мертвих оприявнений також через наскрізні характеристики, де домінують деталі холоду і смерті, потойбіччя (*«Його червоне обличчя було наче спечене, спухле. Від усього тіла віяло якимось мертвим холодом, і дотики його були бридкі. Навіть крізь рукавички відчувався холод наче закостенілих пальців»; «голе тіло відсвічувало надто блідо для смуглявого й червоношкірого нащадка древніх хамітів»; «мимоволі Сахно моторошно скулилася... повз неї пливло щось гідке й незрозуміле»; слуга – «привид з колекції»* [3, 29–31]; *«дивувала надмірна блідість облич у робітників»* [3, 39]; *«привид на алеї», «місячний міраж», «жахлива примара»* [3, 44]; *«жовтава блідість обличчя», «мертві риси»* [3, 57]).

Відповідно до канону трилеру Ю. Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» на перший план висуває вираження відчуттів героїні. Для експлікації домінант її внутрішнього стану використано ремарки, які безпосередньо чи опосередковано презентують емоційно-психологічний дискомфорт, переляк чи заціпеніння від жаху героїні (*«з якимсь моторошним почуттям»* [3, 23]; *«нездатна була розв'язати пригніченість»* [3, 29–31];

*«стривожені фантазії», «здивувалася й перелякалася» [3, 46]; палац «мовчазний і дикобезлюдний», покої «порожні, моторошні» [3, 49]; «стривожена й схвильована» [3, 54]; «скрикнувши від жаху й огиди» [3, 59]). Так, опосередковано передано страх, неусвідомлений самою героїнею: вона «зітхнула легко» і зраділа, побачивши лакея.*

У традиціях авантюрно-пригодницької літератури, жанровим різновидом якої є трилер, сюжет повісті «Господарство доктора Гальванеску» розгортається як динамічний ланцюг напружених подій, у яких проявляються інтелектуальні, фізичні й вольові якості героїні. Текст насичено ризиковими й екстремальними епізодами, деталями несподіванок та випадковостей, непорозуміння, заплутування героїв злочинцем (наприклад, в епізоді, де йдеться про отримання Сахно інформації про від'їзд Чіпаріу, останньому повідомили, що його супутниця не бажає з ним спілкуватися навіть телефоном). У дусі хічкоківської поради для гарного саспенсу, – нарощення дій героя і небезпек навколо нього – неприємності чатують на героїню Ю. Смолича на кожному кроці, подолавши одну перешкоду / проблему, вона потрапляє в нову халепу, ще складнішу, діючи на межі людських можливостей. У трилері розгорнуто мотив невразливості героїні, який на той час ще не був популярним для кіно взагалі, і для української літератури зокрема (Юлія падає із 6-метрової висоти і не пошкоджується, вона біжить *«вся в синьому сяйві прожектора – під рясним дощем куль»* [3, 59], авто зірвалося з кручі, але жінка залишилася жива та неушкоджена). Також у творі реалізовано мотив «допомоги в останній момент»: несподівано з'являється на авто Чіпаріу, разом із ним Юлія тікає від переслідувачів. Зазначений мотив наявний уже в короткометражних трилерах Д. В. Гриффіта, знятих протягом 1909–1912 рр., однак для української літератури на той час він не був типовим.

Для максимального загострення художньої презентації авантюрно-пригодницьких подій Ю. Смолич використовує такий специфічний елемент шпигунського наративу як тема корумпованості влади: працівники служби безпеки Румунії (сигуранци), які мали б арештувати злочинного науковця, за певну суму дарують Сахно дідичу. Беззахисна жінка знову опиняється в маєтку без жодної надії на порятунок, адже Чіпаріу і Йонеску вже перетворено на механічних ляльок.

Кульмінаційним є епізод, коли Юлія опиняється на операційному столі, його зміст скерований на розтаємничення «господарювання». Він реалізується вустами Гальванеску, який хірургічними операціями і біологічними втручаннями перетворює звичайних людей на біороботів. Пояснюючи минулі події, професор розповідає і про свої злочинні наукові плани. Його оповідь, ретардуючи початок мерзенної операції, також працює на створення саспенсу, адже під час неї читач мучиться в очікуванні, чи врятується героїня, і як саме.

Канонічна авантюрно-пригодницька література презентує маскуліність, жіночі образи в ній зазвичай витіснено на периферію. Ю. Смолич змінює гендерну матрицю жанру, адже за каноном головним героєм такого екшену має бути чоловік. В образі харків'янки Юлії репрезентовано нову для тогочасної української літератури поведінкову модель жінки (адже остання традиційно

представлена образами матері, дружини, сестри, супутниці чоловіка). Новий тип героїні Ю. Смолич творить у ключі тогочасних модерністських тенденцій. Так, Я. Поліщук, досліджуючи український модернізм кінця XIX – початку XX ст., відзначив, що «взірцем нового героя виступають жіночі постаті». Це, на його думку, «пов'язано не тільки з тенденціями жіночої емансипації, не тільки із приходом у літературу першорядних письменниць-жінок, але й з ідейними перверсіями сили та слабкості в естетиці схилку віку» [2, 24]. Можливо, на вибір героїні Ю. Смолича надихнула і досить популярна на той час кіноісторія «Небезпечні пригоди Поліни» (1914, режисери Луї Ж. Ганье та Дональд Мак-Кензі). Героїня цього серіалу весь час потрапляє в якісь халепи і їй доводиться мчати на коні, автомобілем, летіти на повітряній кулі, рятуючись в останню мить.

Ю. Смолич створив художній образ супержінки. Свою героїню Юлію він наділяє рисами, які лише згодом стануть каноном супергероя шпійонського наративу: вродлива зовнішність, неабиякий розум (знає декілька мов), володіє холодною і вогнепальною зброєю (рекордсмен стрілецького клубу, має при собі револьвер, ніж, бінокль), водить машину, спортсменка (добре плаває, вправна в кулачних боях (*«Сахно заздро поглянула на дідугана і, хоч була й сама щира спортсменка не з останніх, прикинула, що на кулаки вона з ним не визвалася б»*)). Відповідні і деталі її екіпіровки та поведінки: вона носить темні окуляри й плащ, постійно палить, поводить досить самовпевнено (викликає поромщиків вистрілами із револьвера, іронізує з містичних страхів Йонеску, намагається пробратися через загадковий тунель), швидко орієнтується в ситуації, має при собі купу грошей. Такий образ жінки був нетиповим навіть для тодішньої європейської літератури, де пізніше інстальовався тип пасивної жінки-подружки спецагента. Маскулінність поведінки героїні акцентовано і її прізвиськом Сахно, що є похідним від чоловічого імені Олександр (Сашко – Сахно), яке перекладається з грецької як «мужній оборонець; захисник людей» [84]. Ім'я Юлія трапляється настільки мало, що захоплений читач може забути, що йдеться про жінку. Відповідно до стандартної для готики системи персонажів у повісті Ю. Смолича раціонально мислячій героїні протиставлено небезпечного, майже інфернального ворога. Доктора Гальванеску охарактеризовано як носія мефістофелівської злої сили, науковий талант якого витрачено не на користь суспільства, а на задоволення потреб однієї особи. Нелюдськість героя, його стосунки зі світом мертвих анонсовано через просодичні деталі з арсеналу художніх прийомів літератури і кіно (*«холодні очі»* з *«чудною силою»* [3, 19]; *«холодний тембр голосу»* [3, 20]; *«холодно відказав»*; *«засміявся сухо і хрипко»* [3, 34]; *«зненацька він засміявся»*; *«хрипко зареготав незнайомий»* [3, 48]. Моделюючи візуальний образ героя, Ю. Смолич звертається до традицій німого кіно, наділяючи злочинця вусами [4, 68]. Гальванеску має чорні вуса, які контрастують із його білою / сивою головою, що є своєрідними знаками реїфікації розумових здібностей і злоторення науковця. Останнє підкреслено у визначенні його намірів: одержимий ідеєю світового панування, герой, румунський геній, планує механізувати лише робочу частину людства, інша ж частина, тобто «обрані», будуть насолоджуватися повноцінним життям. Основою життєвої

філософії цього геніального злочинця в інтерпретації Ю. Смолича в повісті стала популярна на той час в Європі ніцшеанська концепція «надлюдини», що мала право знищувати й підпорядковувати собі для своїх потреб звичайних – «неповноцінних» – людей. Його герой – румунський професор – вважає себе вищим щодо інших людей, тому спокійно проводить страхітливі та жорстокі експерименти над ними, підкоряє своїй волі інших (Чіпаріу, Йонеску), повністю позбавляючи їх почуттів. Зневажання волі, уподобань інших артикульовано героєм у ситуації знайомства з Юлією. Автор акцентує на тому, що геніальний румун викликав подив у Юлії, адже мав бути уважним до смаків гості й поступливим до волі жінки, але відразу заявив про свою зверхність і нетерпимість можливих заперечень (*«я не запитав, яке ви п'єте кофе, бо в моїй господі я частую гостей тільки моїм кофе, виготовленим за моїм рецептом»; «я не терплю якоїсь іншої ініціативи, крім моєї власної»* [3, 25–26]).

У «просунутого» читача, сучасника Ю. Смолича, національність егоцентричного й аморального професора (румун) і місце його проживання (Трансильванія) неминуче зумовлювала асоціації з міфічним Дракулою, який існував за рахунок людської крові. Гальванеску легко накладається на образ цього легендарного вампіра: також виточував з людини кров, позбавляючи її емоційного й інтелектуального життя. З іншого боку ім'я героя безпосередньо скорельоване на образ Луїджі Гальвані – італійського лікаря і фізика, основоположника експериментальної електрофізіології, який описав феномен скорочення м'язів препарованої жаби під дією електричного струму.

Тема злочинних наукових експериментів над людським тілом, його комбінування з механізмами чи тваринами не була художньою знахідкою Ю. Смолича. Йому передували Мері Шеллі («Франкенштейн, або Сучасний Прометей», 1818), Г. Веллз («Острів доктора Моро», 1896), Гастон Леру («Кривава лялька», 1923), О. Беляєв («Голова професора Доуеля», 1925), М. Булгаков («Собаче серце», 1925). У названих творах розгорнуто мотиви гіркого розчарування в наукових винаходах (вони можуть бути як і благом, так і злом), усвідомлення того, що люди не готові до новацій. Песимістичні концепти неготовності людей до винаходів, злочинного використання наукових здобутків (що і нині не втратили своєї актуальності), наукова фантастика перейняла, очевидно, від англійської письменниці Мері Шеллі. Герой її роману – Віктор Франкенштейн – як і Прометей, посягнув на Божий промисел: навчившись оживляти матерію, з наукової цікавості створює з фрагментів трупів велетня й оживляє його. Через потворну зовнішність люди не приймають останнього, витискають із суспільства, тому, страждаючи від самотності, у гніві на свого творця, монстр знищує всю його сім'ю. Та якщо Франкенштейн зупинився у своїх дослідах, усвідомлюючи свою провину за смерть людей, намагався знищити монстра, то Гальванеску, герой Ю. Смолича, цілком свідомо вбиває людей, перетворюючи їх на біологічних роботів, причому ставить це на промисловий потік. Прообразом геніального Віктора Франкенштейна була реальна особа – німецький алхімік Йоганн Конрад Диппель, який народився в замку Франкенштейн і тому іноді додавав до свого прізвища означення



Франкенштейнський. Він намагався створити еліксир безсмертя, використовуючи для цього частини людського тіла, проводив експерименти з переселення душі з тіла в тіло.

Якщо Гальванеску постає героєм-авантюристом / злочинцем, то образ Юлії Сахно відповідає канонам ідеального героя пригодницького жанру. Вона понад усе прагне виконати поставлене перед нею завдання, докладає максимальних зусиль, щоб врятувати своїх друзів. Однак у повісті неодноразово акцентовано на тому, що героїня має внутрішню потребу переживати небезпечні ситуації, що характеризує її як адреналінозалежну особу (*«Непереможна сила цікавості штовхнула Сахно»* [3, 42]; *«щось дужче за її волю штовхнуло її ліворуч, далі в коридор»* [3, 54]). У трактуванні Ю. Смолича авантюризм героїні генетичний: як чесна комсомолка вона мала б дотримуватися своєї угоди з доктором, однак, ризикуючи стати калікою чи й просто вбитися, із цікавості продирається через колючий живопліт, знешкодивши доктора в лабораторії, мала б тікати, однак залишається й проводить авантюрну операцію румунському генію.

Розв'язка повісті Ю. Смолича також вибудовується у фокусі естетики трилеру на ефекті обманутого очікування із руйнуванням передчуття катастрофи в реципієнта: Юлія звільняється, а науковець стає її заручником й об'єктом наукового експерименту. У фіналі повісті використано кліфхентер<sup>2</sup>: ситуацію напруженого очікування знято лише частково – Сахно врятувалася і взяла верх над науковцем, однак питання чи врятує вона Йонеску й Чапаріу залишається відкритим. Такий художній прийом, коли історія завершується, але сюжетну інтригу остаточно не розв'язано, а її вирішення перенесено в наступну частину трилогії / серії / сезону, особливо популярний у сучасних серіалах, однак у 20–30 рр. ХХ ст. він, безперечно, був новаторським для української літератури.

Друга повість *«Що було потім»* Ю. Смолича є продовженням історії Юлії Сахно та її друзів, однак екшен тут відсутній, події розгортаються в дещо іншій площині: персонажі обмінюються думками про наукові досягнення. Жанр цієї повісті доцільно означати як науково-популярний.

На думку Л. Мошенської, у кінці пригодницького твору має бути не три крапки, а крапка [1, 184]. Керуючись цим правилом Ю. Смолич, щоб завершити сюжетну лінію Юлії Сахно та передати естафету Коломійцю і Думбадзе, героям останньої частини трилогії, «вбиває» антигероя: Гальванеску накладає на себе руки, аби лиш не відкривати свої наукові секрети тим, кого він вважав плебеями. Якщо перша частина трилогії за своїм сюжетом є класичною авантюрно-пригодницькою повістю, а за корпусом художніх прийомів – трилером, то у двох останніх частинах відсутні обов'язкові для цього жанру такі сюжетотвірні

---

<sup>2</sup> Авторство кліфхентеру (англ. cliffhanger – «той, що повис на скалі») як художнього прийому приписують Т. Гарді, посилаючись на його роман *«Блакитні очі»* (1873), головний герой якого посковзнувся на мокрій траві й зірвався, ухопившись в останню мить за траву. Його рятує кохана дівчина, однак це відзначено через багато сторінок викладу різноманітних роздумів, що довело нетеплячого читача до нестями. Погоджуємося із тим, що появу терміна слід пов'язувати із твором Т. Гарді, однак цей прийом має давнішу історію й яскраво засвідчений персидським пам'ятником літератури *«Тисяча й одна ніч»*: його героїня – Шахерезада – оповідаючи всю ніч казку, щоб уникнути смерті на зорі, зупинялася на найцікавішому місці, і падишах був змушений безкінечно переносити страту.



елементи, як подорож, пригоди, різкі сюжетні повороти, утечі, переховування героїв тощо.

Отже, науково-фантастична повість «Господарство доктора Гальванеску» (1928) за її жанровими ознаками є трилером з елементами екшену, адже в сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону й чудесного самопорятунку, що загалом було новим для української літератури 20–30 рр. ХХ ст. Тобто за жанром це синкретичний твір: у ньому органічно поєднуються елементи «науково-фантастичного» твору, «трилеру», «екшену», утворюючи новий жанровий різновид авантюрно-пригодницької літератури.

#### Список використаних джерел

1. Мошенская Л. Мир приключений и литература / Л. Мошенская // Вопросы литературы. – 1982. – № 9. – С. 170–202.
2. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук / Я. Поліщук. – Київ, 2000.
3. Смолич Ю. К. Прекрасні катастрофи: науково-фантастичні романи / Ю. К. Смолич. – Київ : Молодь, 1957. – 448 с. – (Бібліотека пригод та наукової фантастики).
4. Скрипник Л. Г. Власні імена людей: словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. – Київ : Наукова думка, 1996. – 335 с.
5. Трюффо Ф. Хичкок / Трюффо / Франсуа Трюффо. – М. : Книга по Требованию, 2012. – 226 с.

#### Annotation

#### ***Kulakevych L. M. The story «Doktor Galvanescu's Farm» by Y. Smolich as the first Ukrainian triler***

*In 1920s–1930s Ukrainian culture acted in pan-european context, so its literary fund was enriched by new plots, images, characters, subjects and motives. The story by Y. Smolich «Doctor Galvanescu's Farm» is the first representative of thriller genre in Ukrainian literature. The article deals with analysis and art interpretation of national peculiarities in popular thriller genre in Ukrainian literature.*

*The «Doctor Galvanescu's Farm» along with «What Was the Next», «One More Beautiful Catastrophe» make the science fiction trilogy «The Beautiful Catastrophes». The story has one-line plot, built as an «excursion / trip with obstacles». The secrets of managing Transylvanian grandfather are McGafins of the story.*

*In the story by Y. Smolich the atmosphere of tension, mystery and a sense of unpredictable development of events (that is typical for thriller) is reproduced on different levels of text organization. According the gothic aesthetics of horror, all events set in place separated from the civilized world. Heroine goes to a deserted place, far from settlements, as evidenced by her trip by car.*

*For a good suspense the writer used a lot of hints – hooks that fascinate the readers: the mystical fear of the peasants, the fairytale expedient of the warning, using a well-kept unpopulated mansion, a weird servant (blind, deaf and dumb) who freely moved around the house.*

*The atmosphere of invisible danger, intense anxiety is maintained throughout the plot. It's achieved primarily by virtue of the sound and visual details with the effect of the accident (fast unexpected turns in the estate, hidden loudspeakers / eavesdroppers, the inaudible appearance of the servant, the crack of the branch that almost gave the heroine, the unexpected light flashes, etc.). Only some of the plot details that cause a sense of horror by their illogicality receive a rational explanation immediately.*

*The heroin's inner order is rendered by remarks that reflect emotional and psychological discomfort directly or indirectly, fright, or anxiety from horror. The inexplicable and mysterious threat in the estate is given primarily through the details of the chronotope that are distinctive for the horror of the Gothic aesthetics. Creeping is a transversal feature of nature inside the estate. The image of the estate as the world of the dead is transmitted through details with joint meaning of cold and death.*

*The plot of the story is dynamic chain of tense events, where the intellectual, physical and volitional qualities of the heroine are manifested. The text consists of risky and extreme episodes, surprises, randomness, misunderstandings, confusion of heroes by the offender.*

*The art technique «help at the last moment» – Cliffenter – is employed in the story. It was innovative for the Ukrainian literature of In 1920s–1930s.*

*On this basis we classify story by Y. Smolich «Doctor Galvanescu's Farm» as the first Ukrainian thriller.*

**Key words:** *aventyurno-prygodnyth'kyy zhanr, tryler, saspens, estetyka zhakhu, klifkhenter.*

УДК 821.161.2-3.09

О. М. Тимофеева (м. Кривий Ріг)

## **ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У РОМАНІ «БУДИНОК ПРИМУСОВИХ ПРАЦЬ» ЛЬВА СКРИПНИКА**

*У статті розглянуто художній час і простір у романі «Будинок примусових праць» Льва Скрипника. З'ясовано символічне навантаження часових і просторових образів, їх функції вираження психологічного стану персонажів. Виокремлено хронотоми дороги, порогу та зустрічі в романі «Будинок примусових праць». Визначено, що категорія часу в ньому відзначається*

динамічністю, а хронотоп прози Льва Скрипника відтінює вираження філософських уявлень автора про зображуване в романі і є одним із домінантних психологічних засобів розкриття непростих характерів героїв.

**Ключові слова:** час, простір, хронотоп, топос дороги, Лев Скрипник.

*В статье рассматривается художественное время и пространство в романе «Дом принудительных работ» Льва Скрипника. Определена специфика символической сущности временных и пространственных образов, их функции выражения психологического состояния персонажей. Выделены хронотопы дороги, порога и встречи в романе «Дом принудительных работ». Выяснено, что категория времени в нём определяется динамичностью. Кроме того, акцентируется, что хронотоп в прозе Льва Скрипника имеет философский смысл, обусловленный авторскими взглядами на изображаемую им эпоху и является одним из доминантных психологических средств раскрытия непростых характеров героев.*

**Ключевые слова:** время, пространство, хронотоп, топос дороги, Лев Скрипник.

Поняття часу входить до складу базових у царині різних наук: філософських, соціологічних, історичних тощо. Проблема часу – одна із центральних, у ній переплітаються різні напрями філософії і біології, літератури і психології. Літературознавчий його аспект, хоч і має свою специфіку, усе ж пов'язаний із філософським його тлумаченням, оскільки в гносеологічному контексті передбачає передусім з'ясування співвідношення часопростору літературного твору з об'єктивним часом реальної дійсності. Як переконливо акцентував у своїх працях Д. Лихачов [7], важливим для вивчення літератури є дослідження художнього часу. З'ясування художнього часопростору має посутнє значення для розуміння естетичної природи словесного мистецтва. Його художнім завданням підпорядковані і граматичне, і філософське його розуміння.

Сюжет художнього твору, як відомо, розгортаються в часі; часопростір потрібен для його сприйняття. Митець, зображуючи події короткого або довгого проміжку часу, може змусити його протікати повільно чи швидко, послідовно чи непослідовно. Мить у художньому творі може зупинитися, а довгий період «промчати» у художній творі й таке суб'єктивне сприйняття часу є однією із форм зображення дійсності.

Поняття хронотопу в літературознавство ввів М. Бахтін, який наголосив на його суто жанровому значенні та його вагомості в процесі характеротворення. «Хронотоп як формально-змістова категорія, – зазначає М. Батхін, – визначає й образ людини в літературі; цей образ завжди хронотопний за своєю суттю» [1]. Провідним компонентом хронотопу науковець називає час.

Художній час і художній простір як найважливіші характеристики художнього образу, що забезпечують художнє цілісне відтворення дійсності й організовують композицію твору. До питань дослідження категорії часу

і простору в українській літературі 20-30 років XX століття зверталися у своїх наукових розвідках В. Агеєва, С. Білокінь, М. Гірник, Н. Копистянська, Н. Кудря, І. Назаренко, А. Соколова та ін. Вони відзначали, що українській літературі епохи соцреалізму здебільшого був притаманний особливий хронотоп, у якому перевага віддавалася так званому колективному часу, що витіснив суб'єктивний час на маргінеси. Таким чином, хронотоп означеного періоду охоплював колективний час, що рухався лінійно, в одному напрямку до чітко поставленої мети, та простору, що передбачав замкненість й ізольованість буття. Багато письменників 20-30 років XX століття (О. Донченко, І. Ле, І. Кириленко, О. Копиленко, В. Кузьмич, П. Панч, Ю. Яновський, М. Хвильовий та ін.) прийняли цей хронотоп і художньо реалізувала його у своїх творах. Він був характерний і для прози Льва Скрипника.

Лев Скрипник був активним учасником літературного процесу доби «червоного ренесансу», проте його ім'я загубилося у вирі соціального, політичного та культурного життя 20-30 рр. XX ст. Сьогодні залишилися лише принагідні та побіжні згадки в працях В. Бурбели, Є. Волошка, З. Голубевої, І. Дзюби, С. Крижанівського, Л. Талалая та ін. З огляду на їхній ознайомчо-описовий характер та зосередженість авторів переважно на ідеологічно-змістовому рівні творів, можна стверджувати, що проблема хронотопу у творчому доробку Льва Скрипника залишається майже недослідженою.

Лев Скрипник у своїй прозі звертався до осмислення різних тем, зокрема й до революційної боротьби та громадянської війни («Маленька степова рудня», «Кортояк»), робітничої тематики («Вибух», «Немає праці», «За все»), перевиховання злочинців («Будинок примусових праць»). Вони були характерними для тогочасної літератури 20-30 рр. XX ст.

У своїй творчості він також осмислював теми сирітства й безпритульності дітей («В узгір'ї виє вітер», «Немає праці»), у розвитку якості перегукувався із С. Васильченком, О. Донченко, О. Копиленком, І. Микитенком та ін. Але провідною темою для нього була шахтарська. Життя трудового Донбасу й тяжка праця шахтарів становили головний об'єкт художнього зображення письменника.

Вивчення прозової спадщини Л. Скрипника в контексті літературного процесу 20–30 рр., вимагає нині вибору передусім ще не освоєних науковцями її аспектів та необхідності їх інтерпретації з позицій новітніх літературознавчих критеріїв. Такою, малодослідженою, проблемою у вивченні творчості Льва Скрипника сьогодні є просторово-часова картина світу, художньо реалізована письменником. Тому цілком доцільно розглянути специфіку хронотопу прози письменника та визначити його функції як певної естетичної категорії, узявши за основу роман автора «Будинок примусових праць». Це і є об'єктом дослідження нашої статті. Його аналіз дасть змогу з'ясувати особливості індивідуального стилю автора, його бачення світу й людини в ньому.

Як і кожному письменникові, Льву Скрипнику властиве своє розуміння художнього часу і простору, власне трактування цих проблем. Лише практика митця може показати, якою мірою кожне із цих рішень допомагає художньому освоєнню світу. «Просторово-часові уявлення, – зауважує Б. Мейлах, –



зберігаючи свою об'єктивну основу, стають не лише засобом передачі думок, почуттів і переживань героїв і автора, але й служать образному узагальненню найскладніших процесів дійсності» [8, 8].

Часопросторова структура творів Л. Скрипника охоплює хронотоп порогу, дороги і зустрічі. Час дій, подій, зображеного буття може перериватися спогадами про минуле («Будинок примусових праць»). У своїх творах письменник здебільшого використовує («За все», «Маленька степова рудня», «Будинок примусових праць») замкнутий простір, що зумовлює психологічний стан героїв та виконує характеротвірну функцію. Як відомо, часопросторові характеристики є неодмінним атрибутом наративної стратегії художнього твору, прозового чи віршованого, моделюючи його реальність. Для роману «Будинок примусових праць» Л. Скрипника характерна циклічність часу та акцентування на тій чи тій порі року: «<...> Осінь у великому сірому місті. Вранці, коли цей сірий велетень, ледве прокинувшись, кутив свою люльку, люльку заводських димарів <...> два конвоїри вели мене до бруку <...>» [9, 5]. Опис осені засвідчує своєрідність психологізації часу, інтенсифікацію його осмислення. Письменник застосовує біологічний календар, фіксуючи зміни, що відбуваються в рослинному і тваринному світі. Зображення природи пов'язується із морально-ціннісним розкриттям біографічного часу окремих персонажів: «І знову осінь <...> Небо – в подертому шматті хмар. Земля – багно, калюжі. У калюжах відбито небо <...> Стоять сірі корпуси бупрівські, стоять облиті дощами, нудні, і з-за трат не визирають обличчя <...>» [9, 166]. Осінь – домінуюча пора року в аналізованому романі Льва Скрипника: саме вона відображає почуття й емоції печалі, суму, туги, нудьги.

Пришвидшення, стиснення, уповільнення динаміки сюжетного часу органічне в художньому розкритті складних процесів внутрішнього світу особистості: роздумів, емоцій, переживань, стресових ситуацій тощо. Рецепція нагнітання «нервового часу» виразно простежується в розкритті характеру Андрія Довголюка у романі «Будинок примусових праць», у якому наявні декілька ретроспективних картин, що посилюють ретардаційну функцію і є однією з форм психологічного аналізу. Розвиток дії пригальмовується екскурсами в минуле: «І ось, увечері, позираючи в кристалі весняної ночі, я згадую <...> Ні... Не згадую. Бачу дивний сон <...> Фабричний садок, куці бузку, зелені порічки, запашина акація. Куці розсуваються і з-за них визирає молоде, свіже дівоче лице. Мила моя. Моя рідна, близька, чарівна. Вона виходить і, ніби здивовано, говорить: – І ви тут? Я всміхаюся. О, мила годино! Далека й <...> Але досить про це... Було, минулося...» [9, 31]. Ці спогади Андрія Довголюка про своє перше миле кохання, про ту дівчину, яку він безмежно кохав, віддзеркалюють його певну життєву позицію. Аналогічно розкривається минуле Андрія Довголюка, і в спогадах, де художній час плине швидше, ніж реальний (спогади про першу зустріч, про постріл): «Деякий час ми стояли мовчки, і я відчував на собі лише жалібний і хоробливий погляд її очей. І сказано, кінематографічно пролетіли за ці декілька хвилин: і перша зустріч, і останній постріл, що так безповоротно зламав моє, а може <...> хто зна? – і її життя» [9, 357]. Свідоме порушення

лінійного характеру часового континууму дає змогу письменникові поглибити психологічний час героя. Спогади, крім того, що розкривають минуле героя, поглиблюють вираз мотивації його теперішньої поведінки, розкриття характеру. Тобто час у художньому творі Льва Скрипника безпосередньо пов'язаний із людською психікою індивіда, зображеного письменником.

У романі «Будинок примусових праць» Л. Скрипника повторюються топоси порогу, дороги, закритого простору (камери, БУПРу) тощо. Усі вони тісно взаємодіють між собою, взаємодоповнюючи один одного. Відповідно, кожен із названих топосів має власне місце в художній структурі твору. Прикмети часу у творі Л. Скрипника сконцентровані на реальних ділянках простору, які є середовищем розвитку дії. Простір відтворюється головним чином як вузько локальні об'єкти: від маленької степової рудні до БУПРу.

Зображені у «Будинку примусових праць» події відбуваються переважно на території БУПРу, який і є тим центральним топосом перетинання часових і просторових прикмет. Простір у ньому – замкнутий, захисний. Із простору БУПРу – замкнутого, захисного й починається сюжетний хронотоп. БУПР у художньому просторі твору Л. Скрипника опиняється в центрі світу, він осередок життя. Письменник нерідко персоніфікує БУПР: *«У вісім БУПР, оповитий густою мрякою, затихав. Величезний і сірий стояв, причаївшись невидимим різнооком звіром. Уночі запалювалося світло, унизу виблискували калюжі, вешталися сірі похмурі постаті. Камери затихали...»* [9, 10]. Автор порівнює БУПР з «невидимим різнооком звіром», використовуючи для його характеристики такі епітети, як «величезний», «сірий». БУПР виступає як жива істота, як певний суспільно-просторовий об'єкт, замкнений у колі своїх інтересів і проблем. Характеристика життя БУПРу постає через сприйняття його Андрієм Довголюком: *«Знову почало бурувати життя і в нашому бупрі. Правда це не світовий океан, де вогняні хвилі ковтають цілі держави. Правда, правда. Наше життя – не той світ, що за ґратами. Безумовно, в порівнянні з тим світом, що ланами, океанами, горами й блакиттю просторів розметався за муром наших стін, за ґратами, – наші хвилювання, наші бурі – якраз “бурі у склянці води”, але головне, те, що й ми живемо. І в нас свій світ, крихітний і своє суспільство, викинуте з “того” широкого суспільства, в нас своя державка, яка живе особливим і часом – не жартом! – досить цікавим життям»* [9, 250]. Лев Скрипник порівнює життя в БУПРі з тим світом, що знаходиться за ґратами. Усе, що відбувається в БУПРі, – це «бурі у склянці води», проте й тут живуть цікаві люди. Автор характеризує світ БУПРу, як «крихітний», а ще він із симпатією називає це суспільство «державкою», що свідчить про неприховану авторську оцінку. БУПР жив своїм особливим життям, переживав певні потрясіння і зміни. Письменник зобразив конкретну модель світу, певний «мікрокосм», оречевлений й олюднений, який він протиставляв усьому іншому світові: *«Спить бупр, ворухиться сонними тілами, хропе, стогне і посміхається уві сні...»* [9, 148]. Хронотоп роману Л. Скрипника – БУПР – місце циклічного часу, яким не передбачені суспільні події, історичний поступ. Рух часу здійснюється по колу внутрішнього розпорядку буття: сніданок – обід – вечеря.

Центральним топосом перетину часових і просторових прикмет у творах Л. Скрипника є образ дороги. Як відомо, топос дороги є своєрідним зв'язком просторових і часових означень, за яким персонаж переміщується в просторі, у певному вимірі часу. Плин часу в такому випадку сприймається як рух героя в просторі й може протікати в різному темпі. Вплив зовнішніх просторових об'єктів детермінує певні мислительні операції персонажа, його поведінку тощо. У хронотопі дороги, як переконливо довів М. Бахтін, «...час ніби вливається в простір і тече по ньому (створюючи дороги), звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: «життєвий шлях», «вступати на нову дорогу», «історичний шлях» та ін; метафоризація дороги різноманітна й багатопланова, але основний стрижень – протікання часу» [1, 392]. Хронотоп дороги, що характеризується, за М. Бахтіним, «технічним абстрактним зв'язком простору і часу, зворотністю моментів часового ряду і їх переміщень у просторі» [1, 137], у Льва Скрипника відзначається постійною полісемією. Торування власного шляху – складний психологічний процес, який автор намагається охарактеризувати. Образ шляху багатоплановий і динамічний, присутній у прозі письменника, кожен із його персонажів вибирає свою дорогу. У творах письменника дорога – це шлях випробовувань героїв, виявлення й розкриття їхніх характеристик. Водночас образ дороги є шляхом подолання простору, він має своє чітке змістове й емоційне навантаження.

Вагоме місце в хронотопічній системі роману «Будинок примусових праць» займає і хронотоп порогу. Останній виконує важливу ідейно-естетичну функцію у творі й має як пряме, так і переносне значення. Якщо пряма форма хронотопу порогу означає конкретний просторовий об'єкт – поріг, то імпліцитна форма окреслює його художній контекст. При цьому в активній позиції символічний і метафоричний зміст образу порогу, що проектується з власне просторового світу на життя людини і всього суспільства. Такі властивості названого хронотопу забезпечують його функціональність у розвитку теми роману Л. Скрипника «Будинок примусових праць». Наприклад, хронотоп порогу камери відтінює характеристику своєрідного зламу, криза персонажа. Замкнутий простір в'язниці – це поріг, переступивши який, герой осмислює пройдений шлях, повертається до свого «я». Своєрідно змінюється час у замкненому просторі: *«Години до світанку тяглися довго. Сторіччями. На світанку засипав. І сон був тяжкий. Тіло наливалось оливом. Прокинувшись, нудився. Нудився до безглузлого крику в душі...»* [9, 25]. Фізичне відчуття часу в камері фактично зникає, у свідомості одного з героїв роману – Довголюка – воно повністю атрофується. Це і є той хронотоп порогу, який виникає в конкретній межовій ситуації.

Інколи в тексті твору зміст метафоризації порогу досить прозорий: *«Коли чоботи по цементу – гуп-гуп, гуп-гуп! – Остроги малиново розбігалися по містах, а рушниці десь за дверима, ще далеко бились по стегах. Камера – подих у себе – напружені стурбовані погляди у вовчок, на оббиті важким залізом двері. Замерла у чеканні <...> Тупіт ближче, ближче <...> і ключ іржаво прорипів у скважині»* [9, 218]. У цій характеристиці обмеженості простору образ дверей репрезентує реальні координати відмежування героя від світу. Він постає уособленням

небезпеки, яка чекає за ними – «рушниці десь за дверима». Предметна деталь «двері» ототожнена з метафоризованим мікрообразом порогу. Символічним у романі Льва Скрипника є і мікрообраз порогу БУПРу, відокремленого від зовнішнього світу залізною брамою: *«Залізна брама [своєрідний поріг – О. Т.] вже розчинилася, і мене вводили у моє нове помешкання – БУПР № 1. Скільки я в ньому житиму? Не знаю...»* [9, 6]. Переступаючи цей поріг, герой – Андрій Довголюк – навіть не розуміє, що його чекає в майбутньому. Для нього це своєрідний етап переживання межової ситуації. Хронотоп порогу взаємопов'язаний із хронотопом дороги. Залежність героя від вибору своєї дороги автор акцентує на початку роману «Будинок примусових праць», зокрема в епізоді, де зображено дорогу, якою Андрій Довголюк іде до БУПРу. Перш ніж вивести саме на цю дорогу автор фіксує його відчуття себе як ніби на роздоріжжі, розуміючого, що, переступивши поріг БУПРу, уже ніколи не зможе повернутися назад: *«Дорога була слизька... Я йшов по вулиці з важкою головою, з важким почуттям... Йшов в будинок примусових праць... Його зовуть так знедавна. Колись будинок звали тюрмою... Це звучить страшніше»* [9, 5]. У характеристиці дороги актуалізовано означення «слизька» чим підкреслено, що саме ця дорога веде Андрія Довголюка до будинку примусових праць, тобто до тюрми, звідки немає вороття. Акцентуючи стан героя в просторі цього короткого шляху, письменник виражає приреченість в одному емоційному ключі: йшов з «важкою головою», «важким почуттям», переосмислюючи своє минуле життя.

Замкнений художній простір творить особливий психологічний діапазон персонажа. Показовою при цьому є ситуація першого знайомства Андрія Довголюка з камерою: *«Моя камера. Ось вона – розчинені двері. Велике, рідко загразоване вікно. Ліжка, сірі ковдри і навіть простирадла, два столи, на стінах висять портрети – Ленін, Лібкнехт, М. Горький і Шевченко...»* [9, 15]. Письменник не випадково акцентує увагу на деталях – портретах вождів і духовних провідників нації, це насамперед фіксація реалій доби, її ідеологічних домінант. Інколи автор персоніфікує портрет, тоді останній сприймається як жива істота: *«портрет посміхався, ніби живий»* [9, 23]. Концептуальним у цьому контексті є і образ камери, до стін якої звузився світ в'язнів: *«Вдень ми вештались без роботи з кутка в куток. Учора одержували получку. Камера заворушилася. Шелестіли кредитки, ув'язнені бігали в крамницю...»* [9, 32]. Цьому замкненому простору БУПРу протиставлено світ, «за брамою», репрезентований у внутрішньому монолозі героя (Андрія Довголюка): *«Ні! Гарно там, за брамою, за димним містом, у степу, в лісах, де парує солодко і пахуче чорна вогка земля, що вкрилася зараз зеленою травою. Туди б! Але й там я чужий... Скрізь чужий я <...> Значить, для мене і справді найкраще – це засуджений корпус...»* [9, 14]. Замкнений простір БУПРу зумовлює можливість відтворення різноманітних виявів психічних станів героя, його поведінки, зокрема втоми-безсилля-відчуженості. Останні реалізовані через розгорнення думки героя після першого дня перебування в камері: *«Я підхожу до вікна, зазираю туди, де мільйоном зірок лежить невидиме, але гуркотливе місто, і <...> здригаюсь. Робиться страшно перед майбутнім і до болю шкода минулих років, яких не зміг*



я використати як слід. І мені хочеться плакати, мені хочеться гірко плакати, битися головою об ґрати. Але сірі мої очі сухі... Занадто сухі для сліз. Я рידаю, ридаю лише в душі...» [9, 10]. Письменник протиставляє обмежений простір БУПРу (камери) тому, що знаходиться за його межами – вільному світові. У романі «Будинок примусових праць» чітко вибудована опозиція світ – чужий і світ волі контрастно до образу камери протистоїть зовнішній світ, уособлений в образі «гуркотливого міста»: *«Я сідаю на лутку і крізь ґрати дивлюсь уперед на волю. Вулиця порожня. Будинки мокрі, сірі і <...> і ну й до біса “волю” таку. Зіскокую з лутки. Наша камера невелика, усього на вісімнадцять ліжок...»* [9, 6]. Як просторовий елемент образ камери постає як замкнений, відгороджений мікросвіт екзистенції героїв. Це стиснутий простір, де дія обмежена максимально вузькими, локальними межами, що дає змогу розкрити життя і психологію героїв у їхніх соціальних модифікаціях. Загалом для прози Льва Скрипника прикметною є фактографічність, тобто акцентування на певних реаліях доби через опис інтер'єру, приміщення (камери, касарні). Наприклад, зображуючи камеру, письменник наголошує, що «камера невелика, усього на вісімнадцять ліжок». Останнє асоціативно підкреслює, що на той час були й ще більші камери, розраховані на більшу кількість людей. Лев Скрипник використовував у своїх творах («Маленька степова рудня», «Немає праці», «Будинок примусових праць») мову конкретних цифр: «вісімнадцять ліжок», «дев'ятнадцять хлопців», «дванадцяттю годинами каторжної праці» тощо, щоб привернути увагу до конкретних подій, фактів. Адже цифри нерідко красномовніше говорять про різні події життя. Цифра, яка включена в словесний текст, перериває низку слів та зупиняє на собі увагу. Відомо, що цифрі як знаку взагалі притаманна певна інформативність. Саме цю властивість цифр використовував Лев Скрипник у своїх творах, намагаючись через їх мову художньо відтворити події й людські долі тієї доби. Його проза, як і інших письменників 20-30 рр. ХХ ст. (П. Панча, М. Хвильового, Ю. Яновського) є своєрідним документом доби, чесним і правдивим.

Істотне значення для розкриття концепції людини і світу в романі «Будинок примусових праць» Льва Скрипника має і хронотоп зустрічі. Він важливий у художній реалізації подальшої долі, плану дій персонажів, осмислення людини. Наприклад, для відтворення роздвоєності характеру Андрія Довголюка присутньою є ситуація його зустрічі з Барантовичем: *«Широкі очі зробились ще ширші. З відчаєм і болем скрикнув: – А тепер же, Тепер що! Єдина лише насолода десь у лікарському кутку – і... все... Мало! Не хочу! Але... вона... Я нічого не розумію... З крихтою надії й радості я спитав: – Може не треба, Антоне? Не треба вмирати? Може, допоможе прививка малярії... Антін гордовито: – З цим по-кін-че-но, мовив, Довголюк. Здихати моральною смертю я не хочу... Руки мені тремтіли і в голову лізло: – Навіщо, навіщо я дав йому ножа? Яке я мав право?»* [9, 328]. Як засвідчує наведений діалог, роздвоєність властива й Барантовичу, однак він обрав відмінний від Андрієвого шлях, оскільки йому не страшна фізична смерть: набагато страшнішою є смерть моральна. Хронотоп зустрічі в цьому випадку забезпечує наявність нових несподіваних ракурсів розкриття

характеру героя – Андрія Довголюка, зокрема його вагання між дружбою й обов'язком, між власною совістю й вибором правильного рішення. Хронотоп зустрічі дає змогу виявити, уточнити вираження поглядів героїв на життя. Важливу роль відіграють у романі «Будинок примусових праць» випадкові зустрічі. На Андрія Довголюка, безперечно, вплинула зустріч з лікарем Наріжним: *«... Сотні злочинців пройшли перед моїми очима. З десятками я був на “ти” – спав, їв з ними, ділився тютюном, навіть думками. І серед них було лише небагато таких злочинців, як Наріжний, що, зробивши, вчинок, довго жахаються його і здивовано запитують: – Невже це зробив я? <...> Ні! Тут якась помилка...»* [9, 38]. Лікаря Наріжного Довголюк виділив серед в'язнів тому, що той був зовсім іншою людиною, відмінною від інших злочинців. Наріжний скоїв злочин ненавмисно, так би мовити, автоматично й постійно страждав через це. Отже, хронотоп зустрічі дає можливість Л. Скрипнику з'ясувати залежність людини від зовнішніх впливів, зустрічей з іншими людьми. Хронотоп зустрічі посідає особливе місце в ієрархії хронотопічної структури роману прозаїка. У його межах стимулюється прийняття героєм певних рішень: розгортається характер світосприйняття героїв.

Отже, через хронотоп у романі «Будинок примусових праць» Льва Скрипника, значною мірою відображено реальний світ тієї епохи. Він один із домінантних психологічних засобів розкриття непростих характерів героїв. Для часопросторової структури роману Л. Скрипника характерні такі його складові, як хронотопи дороги, порогу, зустрічі. Просторово-часова модель відтворює тогочасну картину дійсності з її суперечностями й конфліктами. Простір у письменника зазвичай двоплановий – може бути як відкритим, так і закритим. І все ж домінує замкнутий простір (камера, касарня, БУПР), що виокреслює своєрідний психологічний діапазон тексту.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн; Примеч. С. С. Аверинцева. – 2-е изд. / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
2. Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість / О. Гнідан. – К. : Радянська школа, 1991. – 222 с.
3. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. / Упорядк. В. В. Яременко / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с.
4. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики / І. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ–ХХ ст. : Збірник наукових праць. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 6–49.
5. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Н. Копистянська // Рад. літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11–19.
6. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1968. – Т. 5. – 976 с.

7. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. / Л. Лихачев. – Л. : Наука, 1979. – 360 с.

8. Мейлах Б. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. коллегия Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлах. – Л. : Наука, 1974. – С. 3–10.

9. Скрипник Л. Будинок примусових праць / Лев Скрипник. – К., 1930. – 392 с.

10. Франко І. Из секретів поетичної творчості. Зібрання творів : у 50-ти томах / Ред. кол. Є. П. Кирилюк (голова) та ін. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31 : Літ.-крит. праці (1897 – 1899). – 595 с.

#### Annotation

#### **Timofeeva O. M. The originality of artistic time and space in the novel «House of forced labor» Lev Skrypnyk**

*In the article the specific of artistic time and space is examined in work «House of forced labor» of L. Skrypnyk. The specific of the symbolic loading of sentinel and spatial characters is found out. 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 work. An accent is done on research of chronotop road, threshold and meeting in a novel «House of forced labor» of L. Skrypnyk. Analysis prose Lev Skrypnyk in terms of time and spatial relationships can more deeply explore its poetic originality. Like every writer, Skrypnyk inherent understanding of their artistic time and space, proper treatment of these problems.*

*For the structure of Lev Skripnik's prose, chronotopes such as the chronotop of the road, the threshold, and the meeting are characteristic. The space can be both open and closed. Still, a closed space (camera, BUPR) dominates, which creates a special psychological range where there exist characters. The time category differs dynamism. The author uses a retrospective image, memoirs. The chronotop of the threshold in the novel «House of forced labor» appears mainly in metaphorical form. However, there is a spatial use of the threshold image (BUPR threshold, camera threshold). The novel «House of forced labor» writer clearly compares past and present, while avoiding any detail that reflects the characteristic of the literature of that era tended to generalize, delete individual accentuation on massive, all-encompassing. elationship-space threshold and roads largely reflects the choice of the heroes of the way. Topos takes way too metaphorical content: outer road is both internal road, a path in physical space – a reflection of the spiritual path. An important ideological and aesthetic load in the novel «House of forced labor» is the problem of choosing Andrew Dovholyukom its path.*

*Skrypnyk's literature creative works were removed from the Ukrainian literature process during a long period of a time. The thesis investigates the complex features of the problems and themes of works of Lev Skrypnyk. For the first time were analyzed*

*chronotop L. Skrypnyk prose, which is one of the dominant psychological character of the disclosure difficult characters. Characterology striking types in the novel «The House of forced labor». The main contribution of this thesis is the return of the creative legacy of a forgotten writer L. Skrypnyk in the history of Ukrainian literature. The need for a holistic approach to the study of heritage of prose writer determined by factors such as understanding the identity of the literary process 20's and 30's., the absence of any analytical and synthetic study of the author and the need for interpretation of texts based on the latest literary approaches.*

*Today the space-time picture of the world created L. Skrypnykom not investigated. Therefore, it is appropriate to consider the specific time-space prose writer and define its function as a kind of aesthetic categories, based on the author's novel «House of forced labor». This is determined goal of our intelligence. Addressing this problem will help to clarify the features of the individual style of the author, his vision of the world and man in it.*

**Key words:** *time, space, chronotop, topos road, Lev Skrypnyk.*



## РОЗДІЛ II. МОДЕРНІЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 60–70-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

УДК 82.1.161.2 – 1 Корж, 09

А. О. Аксьонова, Н. І. Заверталюк (м. Дніпро)

### КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ В ПОЕЗІЇ ВІКТОРА КОРЖА

*У статті розглянуто своєрідність інтерпретації в поезії Віктора Коржа концепції світу. На підставі її аналізу визначено зорієнтованість світу, що постає у форматі роздумів ліричного героя та вираження його почуттів, на триаду Земля – Небо – Вода, актуалізація в її межах образу України як уособлення національної картини світу. У її інтерпретації увага акцентується на специфіці характеристики концептів Землі (степ, поле, рослинний світ, село, місто), Неба (Сонце, зоряність), Води (Дніпро та його притоки, роса, криниця) та їх художньому зображенні. Осмислюється їх функція в розкритті національної свідомості автора.*

**Ключові слова:** концепція світу, триада стихій, Україна, національна картина світу, світосприйняття, символ, метафора.

*В статье рассматривается своеобразие интерпретации в поэзии Виктора Коржа концепции мира. Осмысливается ее художественное представление в ракурсе триады Земля – Небо – Вода, актуализация в ее художественной реализации образа Украины как эпицентра национальной картины мира. В интерпретации последней акцентируются концепты художественного представления Земли (степь, поле, растительный мир, деревня, город), Неба (Солнце, звезда), Воды (Днепр, его притоки, роса, колодец). Раскрывается их функция в выражении национального мироощущения автора.*

**Ключевые слова:** концепция мира, триада стихий, Украина, национальная картина мира, мировосприятие, символ, метафора.

Кожен поет виражає себе певною мірою у своїй творчості. Поезія Віктора Коржа свідчить про багатоплановість сприйняття ним світу у фокусі національної самосвідомості. У його складі домінують концепти людяності, краси, добра, відповідальності перед часом і своїм народом, перед сучасним і майбутнім, а головне – перед словом як формою їх художнього вираження. У цьому контексті світ у поезії Віктора Коржа зорієнтовано на триаду Земля – Небо – Вода, в епіцентрі характеристики якої постає образ України як уособлення

національного світу поета, що зближує його з шістдесятниками і в той же час зумовлює індивідуальність змісту та поетичної його реалізації.

До вивчення творчості Віктора Коржа неодноразово зверталися літературознавці, зокрема І. Лоцинова, А. Поповський, К. Фролова та ін. Вони акцентували увагу на філософічності текстів його поезії, своєрідності оприявлення в ній його світобачення. Так, К. Фролова відзначала, що «поетичне бачення світу конкретизується у Віктора Коржа у сюжетах» [9, 308] та притаманний йому «драматизм відчуття світу» [9, 309] як «основної тональності поетичного голосу» [9, 309]. Загалом тему світу в його поезії заторкнули лише деякі дослідники, згадуючи оригінальність звернення до неї автора. Ґрунтовного, аналітичного дослідження реалізованої в поезії Віктора Коржа концепції світу сьогодні немає. Д. Павличко в передмові до збірки Віктора Коржа «Чиста сила» (2010), зупиняючи погляд на зображенні світу у творчості Віктора Коржа, наголошує, що він у сприйнятті ліричного «Я» – «багатий, тривожний, неповторний», що його «осьову лінію» складають «південноукраїнські степові розділля, де Віктор Корж народився й виріс, де сформувалася його духовна снага» [7, 3]. Д. Павличко, щоправда, не розгортає це, безперечно, глибоке і точне своє спостереження на текстовому, поетичному матеріалі автора. Він переконаний, що зміст концепції світу закодований у Слові поета, тому й закликає «до поновного читання» [7, 5] його поезій. Це й спонукало нас до вивчення означеної в цій статті теми концепції світу в інтерпретації Віктора Коржа, специфіки її художньої реалізації.

В інтерв'ю Лесі Степовичці Віктор Корж, поділяючи думку французького філософа й письменника Ж. П. Сартра, проголошує: «Художник обирає свою коштовність – власну художню модель світу» [2, 451]. Віктор Корж обрав свою модель. Для нього світ ідентичний волі: «...я боюся замкненого простору, я б у тюрмі загинув» [2, 452]. За уявленням Віктора Коржа, простір поета – не політичні зборища чи «завихрення», поет має «говорити мовою образів і не обпікатися політикою» [2, 452], а його світ не повинен бути обмежений стінами, ґратами, партійними настановами. «Дух художника вільний» [2, 453] – таке кредо Віктора Коржа. Хоч йому в умовах жорсткої радянської цензури теж доводилося поступатися такими своїми ідеологемами, як у «Вінку сонетів» (збірка «Аметист», 1972), чи в поезіях циклу «Ленінські уроки» (збірка «Корінь добра», 1981), які й сам називав «паровозиками», услід за П. Загребельним, який цим означенням інтерпретував деякі свої твори на бажану владі «виробничу» тему. Цікаво, що Віктор Корж нерідко безпосередньо натякав на джерело їх теми, додаючи в думках до назви вірша вказівку на її автора. Як правило, це російські поети, наприклад, «Ленінський партквиток» (з Олександра Безименського, «Вважайте мене комуністом» (з Михайла Дудіна) тощо. Та багатьма своїми творами, як і громадською та педагогічною діяльністю, Віктор Корж засвідчив відданість обраному ним кредо: «Дух художника вільний» [2, 453], що й сформувало відповідну концепцію світу в його поезії.

Зміст концепції світу в поезії Віктора Коржа розгортається в площині філософських роздумів та емоційних відчуттів Его поета як Всесвіту,

квінтесенцією якого є «весь неозорий світ», «світ на відстані» із «тверді небес, / Дерев і хмар, кордонів, океанів» – макросвіт, і, «світ в мені» – «вловимий лиш на мить прозрінням раннім» [3, 75], що постає на інтимно-почуттєвому рівні. В епіцентрі цього суб'єктивно-авторського виміру світу в поезії Віктора Коржа – образ України як уособлення національної картини світу, що єднає її автора із творчістю нового покоління поетів-шістдесятників й одночасно засвідчує самотність світосприйняття її творця.

Віктор Корж нечасто у своїх віршах вживає історично-державне означення «Україна», але її образ виразно оприявнюється в характеристиці світу через історичні реалії-деталі, прикмети природи, національно-духовні концепти. Якщо в поезії, наприклад, В. Симоненка в зображенні України, як і Землі, виокремлено передусім жіноче, материнське начало, найінтимніше відтінене у формах емоційно-почуттєвого звернення (мамо, нене, мати), то у віршах Віктора Коржа вона презентована емоційно-експресивними образами природи рідного краю. Земний простір України в його поетичних творах – це, зазвичай, степ і поле в його межах. Не лише як складники природного ландшафту, а і як національні символи. Земля – місце закарбування історії, народжень і зростання творців, майстрів «рала і меча» і «врожаїв» («Твердиня»). Степ – символ безмежності й волі, поле – праці, що є одвічними мітами ментальності українця. Степ у поезії Віктора Коржа сягає масштабу космосу: *«Космос степу безмежний, йому краю нема»* [6, 430] («Жайвір космосу степу»). Його образ скорельований на вічність, як і поле, у дискурсі якого домінує образ жита, аналога життя. Уже в ранній творчості Віктора Коржа простежується його схильність до опоетизації цих образів: Земля постає в нього у квітах і травах, степ наділений чарами. А «тиша полів» інтерпретується не як «мовчання»: вона жива, «пишномовна», «повна шелестів». Це мовчання «оксамитне». На тлі чарівного степу оживає пам'ять про Дике поле як символ боротьби за волю, що віддзеркалюється в опозиції «океан буремний» / «музичність спокою» і тлумачиться як «зачаяння проростання» [5, 64]. Парадоксальність визначення такої її функції викликає думку про зорієнтованість цієї парадигми на світ автора «Сонячних кларнетів», «Золотого гомону», поеми «В космічному оркестрі». Не як про запозичення. Ні! А як результат творчого пізнання поетичного світу. Адже Віктор Корж з пієтетом ставиться до поетичної творчості П. Тичини. Рядки з його поезії він неодноразово використовує у форматі епіграфів до своїх віршів. Йому він присвятив монопоему «Дума про Бояна» (1972) і поезію-пам'яті «Майдан поета» (1987). У першій – П. Тичину, образ якого вводиться у світ Бояна і Т. Шевченка, Віктор Корж називає своїм учителем: *«Він мого мужніння вчитель, / наймудріший педагог, / в святості найперших читань / є тичинівський пролог»* [4, 25]. Не оминаючи розрекламовану радянським літературознавством оцінку П. Тичини як співця інтернаціоналізму, дружби «радянських народів» (адже наскрізною темою збірки «Аметист», до якої увійшла поема, була ця тема, до її концептів звертався Віктор Корж і в інших творах цієї книжки), він акцентує увагу на індивідуально концептуальних прикметах філософії світу генія, нетрадиційності його естетичного імперативу, що відкрилися йому в «мить прозріння»: *«ясний оркестр весни / і сонцевороту*

дивний кратер», «в млі космічній зоряні акорди» [4, 33]. Чи не з цього «прологу» космічний дискурс світу в поезії Віктора Коржа, його розпростореність у масштабі космічних сфер, центричність образу Сонця в них? Та в їх зображенні Віктор Корж знайшов власну мову. Символічні значення образів космосу світу оприлюднені в поетичній творчості П. Тичини перших його збірок та поемах «Сковорода», «В космічному оркестрі», «Похорон друга», «Подорож до Іхтімана», базувалися на його інтелектуалізмі: знанні праслов'янських пантеїстичних уявлень про світ, первісної сутності християнства, східної філософії, зокрема буддизму, Живої Етики, вчення Г. Сковороди та західноєвропейських філософів та ін. У Віктора Коржа інша вмотивованість інтерпретації світу. Проте спрямованість його у Всесвіт закорінена в поезію П. Тичини і в рідний край. Саме останнім зумовлено його увагу до образу степу, багатогранність його змісту в його поезії, степ – Батьківщина, степ – історія рідного краю, степ – земля батьків, роду. І кожен із цих концептів скорельований у Всесвіт.

У поезії «Полудень» степ – просторова точка рідного краю, і водночас його образ є своєрідним ключем до вираження свідомості автора. Розгортаючи в цьому вірші тему роду, він акцентує нерозривний зв'язок поколінь, виражає відчуття одвічного зв'язку із пращурами: «Це – коли міражу древній фільм (мільярдна серія), / і знайомий сюжет прадідівського степу...» [6, 452].

Образ «космосу степу» в поезії Віктора Коржа – не лише символ величчя людини як у вірші «Жайвір космосу степу», присвяченому Олеся Гончару, а й знак спрямованості Землі в Небо, що виразно відстежується з розвитком мотиву крилатості, лету світу. У його дискурсі постає земля у вірші Віктора Коржа «Вік тривожного сонця»: «Летить / земля / в блакитнім ореолі» [6, 52]. Динамізм руху в простір сакрального («в блакитнім ореолі») підкреслено і структурою рядків: виділення слова як парадигми змісту в окремий рядок. У поезії «Літо» крилатість Землі презентується афористично через повтор однокорінної лексеми, але неоднозначної за смислом, що зумовлює й відповідну урочисту тональність: «Розпросторе поле крила розпросторило» [6, 262]. У низці віршів Віктора Коржа динамізм обопільного руху Землі й Неба відтінюється образами птахів, яких автор називає «пруdkими зв'язківцями землі і неба» [6, 31]. Продовжуючи цю характеристику у вірші «Світанковий диптих», поет наголошує на її ідентичності: «Ранкові згуки голубиних крил / в глибинах неба, що пропахло житом» [6, 357].

Образ крил в міфології, в народнопоетичній творчості – «солярний символ, який означає <...> духовну природу, дію, силу волі, силу розуму <...> всеосяжності» [1, 254]. Зберігаючи архетипний сенс образу крил, Віктор Корж витворює поетичну картину Всесвіту, в епіцентрі якого образ «рідного краю», проектує на нього духовний світ людини – людини крилатої. Згадаймо образ «жайвора космосу степу» з однойменного вірша, що є уособленням духовності не лише людини, героя вірша, а й «земного космосу». Є лише поодинокі відступи Віктора Коржа від схожого возвеличення людини. Наприклад, у його вірші



«Перелітні птахи» (2009) наявна протилежна визначеній вище інтерпретація образу птахів.

У вірші «Перелітні птахи» заглавний образ є уособленням українців, але тих, які були вимушені залишити рідний край: *«Були, співали – і замовкли, / змигнули посвистом крила / і подались в чужі толоки / товкти толокна для кубла»* [6, 569]. Відповідно змінено й семантику поняття «перелітні птахи». За традицією, так називають тих птахів, які «прилітають із вирію» як «вісники весни» [6, 400], повертаючись у рідний край після зимового перебування в теплих краях. У поезії Віктора Коржа образ перелітних птахів алегоричний. Їхнє людське начало оприявнюється на рівні займенникових означень, дієслівних підкреслень їх внутрішнього стану та почуттєвого ставлення до довкілля. Із ним пов'язано мотив неповернення на Батьківщину, у розвитку якого домінує концепт «утікачі», асоціативно скорельований на опозицію воля / неволя. Остання набуває нових відтінків в умовах втечі не за своєю волею: *«В плачі їх співи перелиті, / мов скаламучена вода, / тому вони і перелітні, / що хтось їх долю окрада»* [6, 569]. Емоційно-почуттєвий рівень вираження драматизму цієї ситуації поглиблюється через використання персоніфікованих деталей опису природи («смерековий сум садів осінніх»; «у вітровому голосінні»), що зорієнтовані на мотив пам'яті. У розвитку останнього реалізовано переакцентацію змісту складових опозицій свій / чужий. Зі світу Батьківщини, колись свого, у пам'яті постає *«лиш дещо, / що мав окрадений їх рай»* [6, 569]. Епітет «окрадений» – ключовий у характеристиці «рідного краю», що метафорично постає на рівні свідомості Я «утікачів» як світ «з лещат погроз», та мотивації виїзду (*«Аби десь звивисте гніздечко / їх втішило»*). Поет не знімає й питання неволі, але вже іншої – у тому гніздечку *«зачинить небо їм щільніше / меткий на ватівки мороз»* [6, 569]. Образ морозу асоціативно скорельовує на відчуття холоду чужини, почуття туги за рідною землею. Ця його функція відкривається й завдяки фінальному авторському афоризмові: *«гадаємо, що доля – далі, / а доля там, де народивсь»* [6, 569]. У цих словах – і життєве кредо Віктора Коржа, яким і визначено особливий пафос моделювання картини світу в багатьох його поезіях, і той космізм степу, і крилатість людини, і всемогуття сонця, що притаманні його поезиці.

У вірші «Високий сонцесвіт» Віктор Корж урочисто констатує: *«І сонце! Сонце! Найсвітліший культ...»* [4, 63]. Вмотивування цієї іпостасі образу сонця наявне в багатьох віршах Віктора Коржа, де метафорично зображено універсалізм сонцедіяння в ім'я добра: сонце *«сіє вогонь свій землі на добро»* [6, 201] («Повінь сонця»); *«Сонце з хмари вирине, / Світ такий ясний»* [6, 165] («Біль»); *«А зійшло сонце – / все лихе здаленіло»* [6, 191] («Втеча») тощо. Зазначена в тексті вірша подієвість Сонця, його органічна єдність із Землею висвічують його внутрішнє, духовне світло людини, у фокусі його оприявнюються її моральні цінності: доброта, мужність, працьовитість, тяжіння до волі, тобто те, що складає національні цінності українця.

Розгортаючи поетичну картину світу, Віктор Корж сакралізує водну стихію. В уяві ліричного героя його вірша *«Одкрити здивовані очі»* поруч із *«земною красою <...> Дзеркало води сіє чистою барвою неба»* [6, 216]. Цим відчуттям

сповнене слово поета про водні прикмети простору України, що презентовані в багатьох віршах Віктора Коржа образами річок його рідного краю (Дніпра та його приток – Інгульця, Мокрої Сури, Орілі, Саксагані, Самари та ін.). За його переконанням, «кожне місце на землі – історичне», отже, і річка є носієм пам'яті, бо, як і земля, окроплена кров'ю і потом. За такою інтерпретацією водного світу Віктору Коржу близький М. Вінграновський. Хоч у його зображенні в кожного свій суб'єктно-авторський стиль. У М. Вінграновського Дніпро – простір необмеженого виміру: Дніпро – Вітчизна, Дніпро – Україна, Дніпро – Я, народ. Від нього перекинуто місток до моря, до Води як головного джерела життя в поезії М. Вінграновського, що за визначенням Л. Тарнашинської, «символізує мудрість, виваженість, далекоглядність, недосяжність, безмежжя» [8, 321].

У поезії Віктора Коржа образ Дніпра більше наближений до людини. В емоційно-експресивній характеристиці водної площі басейну Дніпра заковано родовий взаємозв'язок між ним і його притоками. Дніпро означений епітетом «віщий», сенс якого уточнюється – він «батько», по відношенню до нього Саксагань – його «рідна донечка», наступне покоління – «діти річки степової / прудкі джерелята», що «по світу розбрелись гуляти» [6, 231 – 232]. В інтимізації такого роду Дніпра в поезії Віктора Коржа вагомими є образи криниці та роси. «Росте цей край з роси», – стверджує поет у вірші «Пушкінські роси», у якому образ роси наділено функцією зв'язку міста (Катеринослава) зі «світанням красою світу», означеною типовими, просторовими й національними мітами: степ, три горби, тополі і сади Лоцманки, у яких *«рхтіли в квітниках / росчисті яхонти»* [6, 8]. Із розвитком сюжету образ роси у цьому вірші зорієнтовує на тему історичної пам'яті про «чистоту гіркої в ріст Русі», що долала грізні часи.

Образ роси в поезії Віктора Коржа загалом сакралізується здебільшого шляхом введення його у сфери зоряності, космосу (*«щемких рос зорепад»* [6, 398]; *«в сферичних дзеркальцях росинок – світіння космічних заграв»* [6, 10]; *«сонця росяне волосся»* [6, 357]). При цьому він набуває метафоричного змісту. Наявний у творчості Віктора Коржа й поширений у фольклорі та літературі образ роси-сльози, печалі, смутку. Наприклад, у вірші «Спадщина прощання» драматизм констатації відльоту у вирії *«птиці з лісових світилиць»* емоційно поглиблюється метафорою *«впали на цямрину сліз ясні рослини»* [6, 269], що асоціативно скорельована на ситуацію прощання з рідним краєм.

У тривимірному світі (Землі – Неба – Води) у поетичній творчості Віктора Коржа, як згадувалося вище, Україна постає як макросвіт «рідного краю» поета, де, за його словами, «все, чим в світі дорожу» [5, 70]. У дискурсі цієї ціннісної ідеї виокремлено його етноприродні та ментальні якості: *«чари степові, овіяні вітром – серпокрилом»* [6, 72] («Чари степові»); річка, що *«згоряє в срібній підкові, / трави шукають себе в росі»* [6, 36] («Коні на тому березі»); *«світле обійстя пшениці й калини»* [6, 261] («Босі дівчата»). У світосприйнятті ліричного героя – це риси України, «смак», якої *«у слові й хлібі»* [6, 72] («Стою на березі чужому»), яка жива *«вільним духом полів»* [6, 430] («Жайвір космосу степу») і духовністю свого народу, який навіть мовчить українською мовою («Дума про нашу долю») [6, 393].

У тих чарах «рідного краю» в поезії Віктора Коржа виділено його улюблені два островці: село, де він народився – земля дитинства, і місто його зрілості, творчої праці (Дніпропетровськ). У їх зображенні теж активізовано образи рослинного світу, зокрема дерев – вишні, яблуні, що за віруваннями українців є родовими деревами – Деревом життя. У художній презентації села інтимізовано сільський простір і сільську хату, міста – виокреслено предусім унікальність його прсотору й історії. Це місто, на бруківці якого *«письмена давніх злетів-падінь», «неповторність, / ораторність доль і подій»* [6, 25] («Повість старого міста»). У художній реалізації цих центрожиттєвих для поета місць оригінально поєднано інтимність вираження почуттів ліричного «Я», окремі побутові, а часом і соціальні деталі із прикметами величі Всесвіту: небо в нього *«пропахло житом»*, а красу світанку позначають *«невгамовність хліборобських доль, / сколихана в зелених хвилях степу»*, і *«задума хат, і дзвін цебра, й криниці світлий гомін»* [6, 357].

Возвеличуючи світ, Віктор Корж чітко усвідомлював, що *«не все, / що було навесні, – / весняне, / не все, / що осіннє, – зів'яле й сумне...»* [6, 12] («Кращі літа»). Мовлені безпосередньо ці рядки автор пов'язував із розумінням руху власного життя. Але асоціативно вони адресовані людині, світу, Україні, які постають на межі Добра і Зла, у фокусі якої й виокреслюються опозиції світ і антисвіт, свій і чужий. У цьому контексті в поезії Віктора Коржа постає образ «України-терпелихи» [6, 37]. Означений безпосередньо в поезії *«Межа терпіння – мамини сльози»*, у якій ідеться про рани, нанесені світові й людині в час Другої світової війни, цей образ асоціативно розпросторений у площину і минулого, і сучасного, оскільки за світосприйняттям поета, *«кожне місце на землі – / історичне, / бо його кропили кров і піт»*, бо на ній *«сто побоїщ одгуло»* [5, 43]. Образ крові наявний в багатьох поезіях Віктора Коржа, у яких ідеться про історію України і її народу. Поширений він і у віршах-спогадах поета про події війни, де його зміст поглиблюється образами вогню, смерті. Це зближує поезію Віктора Коржа із творами поетів-шістдесятників (І. Драчем, Ліною Костенко та ін.) як останніх свідків війни. У їхніх творах війна постає як трагедія народу, землі, України, залишених на поталу гітлерівським окупантам «своїми» – урядом, військом. У її характеристиці реалії поєднані з метафоричними образами – лихо, «згарища і чорні руїни», пекло; переважає колір «чорний» («чорна рана», «чорні руїни»). Активізовано й образ смерті, що охоплює простір землі («Не земля – поле бранне») [6, 218]; *«двадцять мільйонів стало землею»* [6, 240]; *«смертю втаємничений епос фронтів»*. Нового змісту набуває образ нареченої. Від Чернишевського в літературі він ідентифікувався з революцією, що має принести волю. Нового смислу йому надав П. Тичина: у його поезії початку 20-х років ХХ ст. наречена – уособлення крові, кровопролиття. У Віктора Коржа *«Смерть – солдатська наречена!»* [6, 242]. У ракурсі трагічного в поезії Віктора Коржа розгорнуто тему наслідків війни. В активній позиції тут є означення «вдовині»: *«вдовині сльози»*, *«вдовина криниця»*, у якій *«вода, як полин»* [6, 242]. Через систему схожих образів Віктор Корж наголошує, що війна приносить лише біль та втрати, а світові й людині в ньому потрібен мир. Антитеза «мир» – «війна» в його

поезії розгортається через фольклорні образи. Вагомими при цьому є образи птахів, що набувають неоднозначного смислового навантаження й вживаються для розкриття ідейного задуму. Як відомо, в українському фольклорі образи птахів є уособленням людських душ. У літературі періоду Другої світової війни образи птахів є однією з домінант художньої характеристики Батьківщини. Віктор Корж поєднує ці дві константи інтерпретації образу птахів у своїх творах, скорельовуючи їх на опозицію «свій» та «чужий», де «свій» є означенням птаха, образ якого ідентифікується з образом Батьківщини.

Одним із ключових образів у зображенні наслідків війни в поезії Віктора Коржа є метафоричний образ неба, що постає у двох іпостасях – мирного й кривавого. Неможливість усвідомлення такої опозиції зауважена поетом у вірші «Образ неба»: *«А небо – міфічне... Лиш Рокуелл Кент / таку декорацію міг змалювати: / тремкий фіолет і зірниць трафарет, / і хмари – кентаври кривавої варті»* [6, 348]. Драматизм презентованої картини відтінено образом крові. Небо у цьому творі неспокійне, міфічне, химерне, хмари мають криваве забарвлення. Червоний колір підкреслює трагізм подій громадського плану. Образ кривавого неба посилює вираз відчуття тривоги, пов'язаної із кровопролиттям, зокрема часів війни: *«Торкаються їх чорні пальці ракет»* [6, 348]. Метафорична деталь «пальці ракет» зорієнтовує на неспокій у сучасному світі. Наприкінці вірша автор узагальнює: *«І – неба немає... Трагічний намет – / порожній квадрат стратегічної карти...»* [6, 348], визначаючи таким чином головний наслідок війни – знищення світу. Образ крові, вогню домінують у розвитку теми війни і в «Баладі про червоне кружальце», у якому небо охарактеризоване не як криваве, а як вогнене: *«Як одходили наші з боями – / на півнеба вогненне крило!»* [6, 94]. Віктор Корж засуджує війни й застосування зброї проти людства і світу.

Болять поетові й руйнування сільської ідилії за мирного часу: покинуті обійстя, занедбані хати, сади й криниці. Зображуючи рідну хату, Віктор Корж презентує ностальгічні почуття та настрої ліричного героя. У вірші «Покинута хата» художньо реалізовано мотив ностальгії за місцем, де народився, через сприйняття ліричного героя: *«Такі нечутні тільки тіні, / такі незримі лиш чуття – / в оцій зажуреній хатині / сплигло до крапельки життя»* [6, 449]. Емоція жалю, смутку викликає думку, що місце народження залишилося десь у небутті, у минулому, до якого не можна повернутись: *«Вона стоїть вже поза часом, / одживши свій турботний вік, / вогонь снаги десь позичався / – аж позичкам згубився лік»* [6, 449]. Модифікація ознак смерті («сплигло до крапельки життя», «стоїть поза часом», «отживши») поглиблюють вираз емоцій прощання й зорієнтовують на проблему розпаду роду, родини, що трактується як трагедія народу, нації.

Віктор Корж – не сатирик, у його поезії викриття зла здійснюється на емоційно-чуттєвому рівні алогічності дискурсивного ракурсу версій сучасного становища села, відповідно яким образи набувають символічного змісту. Почуття тривоги за майбутнє України відтворено у вірші «Торги планетою», написаному 2008 року: *«Землю продають... Масні чорноземи / гендлярм створили тугу гать»* [6, 568]. Пряме акцентування реалії, трикрапка, означення «гендляр»



започатковуюють новий ракурс співвіднесення земля – людина. Образ чорнозему – безпосередня вказівка на світ України, асоціативно автор зумовлює думку про продаж останньої. Поет засуджує тих, для кого вона важлива лише в грошовому еквіваленті. Для посилення ідейного змісту вірша письменник вдається до інтертексту, вводячи в його текст фразу із вірша Т. Шевченка «Мені однаково»: *«Торг триває... Будем незабаром / жити на нашій, не своїй землі»* [6, 568], підкреслюючи абсурдність такої ситуації. Віктор Корж, як і Т. Шевченко, не може змиритися з думкою, що українська земля, рідний край перебуває в «рабстві» землевласників-олігархів. У вірші «Торги планетою» виразно простежується життєва філософія поета, його ставлення до рідної землі і її цінності для нього. Світоглядна позиція автора заявлена безпосередньо в риторичному запитанні: *«Скільки олігархам треба ґрунту, / щоб вмостилась ґробова плита?»* [6, 568].

Творчість Віктора Коржа – це глибоке поетичне вираження світоглядних позицій людини-громадянина. Це закодовано в його слові, у концепції світу, яка художньо реалізована в його поезії. Зміст її розгортається в площині філософських роздумів та емоційних відчуттів ліричного «Я». В епіцентрі суб'єктивно-авторського виміру світу в поезії Віктора Коржа – Україна як уособлення національної картини світу, складовими якої є єдність Землі – Неба – Води, що презентовані емоційно-експресивними образами природи, розпростореними у світ космосу. Возвеличуючи світ Батьківщини як «рідного краю», поет не оминає й дисгармонійність його руху, звертаючись до реалій як історії, так і сучасності.

#### Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Радянський письменник, 1967. – 98 с.
2. Корж В. «А задрив я тільки вільним хмарам і перелітнім птахам...» (Інтерв'ю з поетом Віктором Коржем Лесі Степовички) / Віктор Корж // Слово про літературу та письменників Придніпров'я. Нариси та есеї / Голова редакційної колегії і упорядник Леся Степовичка. – Д. : ВАТ Дніпрокнига, 2005. – С. 445 – 457.
3. Корж В. Закон пензля / Віктор Корж. – К. : Рад. письменник, 1967. – 98 с.
4. Корж В. Аметист / Віктор Корж. – Д. : Промінь, 1972. – 124 с.
5. Корж В. Корінь добра. – Д. : Промінь, 1981. – 110 с.
6. Корж В. Чиста сила: поезії / Віктор Корж; [передм. Д. Павличка, післямова М. Дроня]. – К. : Український письменник, 2010. – 590 с.
7. Павличко Д. Степова криниця: [Передм.] / Дмитро Павличко // Корж В. Числа сила: поезії. – К. : Український письменник, 2010. – С. 3 – 5.
8. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
9. Фролова К. Поетичне слово над Дніпром / К. Фролова // Слово про літературу та письменників Придніпров'я. Нариси та есеї / Голова редакційної

Annotation

**Aksyonova A. O., Zavertalyuk N. I. The concept of the world in Viktor Korzh's poetry**

*The article deals with the peculiarities of the artistic interpretation of the world concept in Victor Korzh's poetry. His creativity deeply and widely presents poet's beliefs as a human and a citizen encoded in his word, in the concept of the world. The artistic representation of the world is embodied in the author's thinking and reflections and focused on the triad Earth – Sky – Water as the model of the universe. The image of Ukraine is actualized as an impersonation, an epicenter of the national picture of the world. The concepts of the Earth (the images of steppe, field, flora, village, city), of the Sky (images of sun and stars), of the Water (the images of Dnipro and its tributaries, dew, well) are in the focus of Victor Korzh's artistic attention, their functions are revealed in the expression of the author's national worldview. Praising the world of the Motherland poet doesn't avoid the mentioning of its disharmony referring to the contemporary and the historical events. The concept of the war is embodied with the images of blood, death (it is represented as a "soldier's bride"), hell and fire, with the symbolic black color. The antithesis of peace and war is interpreted with the folk images. The image of the bird includes the features of the symbol of human's soul and represents the idea of a bird as the symbol of the Motherland. In this context the concept of Sky's got a great importance because of the contrast of peaceful and bloody one. Thinking about the life after the proclamation of Independence Victor Korzh condemns those of his countrymen who considers his land a source of financial income.*

**Key words:** concept of world, triad of elements, Ukraine, national picture of the world, perception of the world, symbol, metaphor.

УДК 821.161.2 – 311.3.09

Л. В. Мірошніченко (м. Дніпро)

**ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПОВІСТІ В. НЕСТАЙКА  
«ТОРЕАДОРИ З ВАСЮКІВКИ»**

*У статті розглянуто своєрідність жанрової природи пригодницького твору для дітей В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», особливості вживання епістолярного (листи, лист-інструктаж) та фольклорного (народні та літературні пісні, легенди, прокльони, клятви тощо) жанрів у трилогії. З'ясовано*

специфіку їх залучення до тексту твору і їх функціональність, проаналізовано інтертекст повісті.

**Ключові слова:** пригодницька повість, елементи жанрової модифікації, епістолярний та фольклорний жанр, листи, народні та літературні пісні, легенди, прокльони, клятви.

*В статье рассмотрено своеобразие жанровой природы приключенческого произведения для детей В. Нестайка «Тореадори из Васюкивки», особенность употребления эпистолярного (письма, письмо-инструктаж) и фольклорного (народные и литературные песни, легенды, проклятия, клятвы и тому подобное) жанров в трилогии. Выяснена специфика их привлечения к тексту произведения и их функциональность, проанализировано интертекст повести.*

**Ключевые слова:** приключенческая повесть, элементы жанровой модификации, эпистолярный и фольклорный жанр, письма, народные и литературные песни, легенды, проклятия, клятвы.

Література для дітей у всі часи перебуває в полі зору наукових зацікавлень літературознавців, психологів, етнографів, біографів та мовознавців, адже вона є репрезентантом комплексу актуальних питань і проблем, пов'язаних із вихованням і розвитком молодого покоління. Вагомим набутком літератури для дітей є пригодницька проза – термін, що об'єднує твори з домінуючим мотивом пригоди, у центрі уваги яких стоять гострі сюжети, напружені конфлікти, що змушують читача стежити за тим, як змінюються й розвиваються захоплюючі події, виявляються найбільш значні риси характерів людей.

В українському літературному процесі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. пригодницький жанр у межах літератури для дітей продемонстрував здатність до активного розвитку не лише як література призначена для розваги читача, але і як важливий чинник у процесі формування юної особистості, збагачення її образного мислення, життєвого досвіду. На сьогодні літературу для дітей ґрунтовно вивчали Д. Білецький, І. Бойцун, І. Вавілова, С. Іванюк, В. Кизилова, Н. Кіліченко, О. Логвиненко, Р. Мацевко-Бекерська, Р. Мовчан, В. Моренець, В. Неділько, О. Папуша, М. Слабошпицький, О. Чепурна та ін. Літературознавці Н. Резніченко, О. Будугай та Н. Сидоренко, аналізуючи основні жанрово-стильові модифікації української літератури для дітей другої половини ХХ століття, констатують її значний художньо-естетичний та ідейно-виховний потенціал, стильові пошуки, внутрішню опозиційність догматичним принципам соцреалізму й тяжіння до загальногуманістичної проблематики. Однак у їхніх наукових розвідках, на наш погляд, недостатньо уваги приділено специфіці жанру пригодницької повісті, а українська проза для дітей осмислюється здебільшого в історико-культурному контексті доби, і такої особливості твору як інтертекст.

Розвиток української пригодницької прози для дітей другої половини ХХ – початку ХХІ століть характеризується трансформаційними процесами, появою нових жанрово-стильових модифікацій. У цьому аспекті вагомим є завдання

дослідження повісті В. Нестайка «Тореадори з Васюківки», що є зразком новаторства в розвитку цього жанру, користується інтересом юних читачів. До того ж вона внесена до нової шкільної програми з української літератури.

Термін «жанрова модифікація» сьогодні досить поширений у літературознавчій науці. Спробу окреслити його зміст представлено в монографії Т. Бовсунівської «Жанрові модифікації сучасного роману» (2015). У ній наголошено, що «жанровою модифікацією в сучасному літературному процесі стає новоутворення на засадах плинних ознак твору, засноване на повторенні певної жанрової форми та з використанням конкретного жанрового патерну, що визначається характером ідеологічної анаморфози й сумою жанрових трансформацій та (іноді!) закономірностей, які постають на потребу тексту за авторським задумом» [1, 368]. Процеси трансформації літературних жанрів зумовлюють необхідність посилення уваги до вивчення жанрових модифікацій, зокрема й повісті «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка, яка особливо тяжіє до поліморфізму.

Всеволод Зиновійович Нестайко – талановитий майстер пригодницьких оповідей для дітей і про дітей. Індивідуальний стиль митця, безперечно, розкриває його творчу особистість, увиразнює художньо-образні концепти оповіді. Центральне місце в його творчому доробку належить, поза сумнівом, сповненій гумору трилогії «Тореадори з Васюківки». Ця повість перекладена двадцятьма мовами світу, а в 1979 році Міжнародна рада з дитячої та юнацької літератури включила її до Особливого Почесного списку Г. Х. Андерсена. За трилогію «Тореадори з Васюківки» письменник став лауреатом Республіканської літературної премії імені Лесі Українки. Бажання писати для дітей В. Нестайко пояснює так: «Став я дитячим письменником. Чому саме дитячим? Бо мені хотілося повернутися в дитинство – інше, ніж було в мене. Веселе, повне надзвичайних пригод, ігор, розваг. Звідси мої казки та пригодницькі повісті» [2, 89].

За жанровими ознаками трилогія «Тореадори з Васюківки» – це пригодницька повість, зорієнтована на читача середнього шкільного віку. Хоч твір великий за обсягом і формально нагадує роман, проте автор і багато дослідників (зокрема В. Костюченко, Н. Резніченко та ін.) зараховують його до жанру повісті. Обумовлено це низкою чинників: у трилогії «Тореадори з Васюківки» немає панорамності, масштабності зображення: події – село Васюківка та місто Київ, час – один рік, головні герої повісті – діти шкільного віку, фінал твору відкритий, що є типовим для жанру повісті. Чергування різних захоплюючих ситуацій – одна з прикметних ознак пригодницького твору. Трилогія «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка є типовим яскравим прикладом такого художнього тексту, оскільки абсолютно всі події, описані в ній, мають авантюрний характер. У той же час твір вирізняється жанровою неоднорідністю: у головну подієву канву письменник майстерно вплітає елементи різних літературних жанрів – листи, народні та літературні пісні, легенди, прокльони, клятви тощо. Цей твір можна вважати авторською модифікацією пригодницької повісті, у якій оновлення жанру відбувається завдяки трансформації – наявності



вставних елементів інших жанрів, при цьому важливу роль відіграють ознаки епістолярного жанру, представленого листуванням. Листи – це опосередкована характеристика як адресатів, так і адресантів, крім того, вони вказують на взаємостосунки в дитячому колективі персонажів з індивідуальними особливостями мовлення, інтелекту й темпераменту кожного з них. Нерідко вони відзначаються інтертекстуальністю. Наприклад, лист хлопців до односельчан – оригінальна трансформація листа, якого запорожці разом із кошовим отаманом Іваном Сіркою писали турецькому султану Махмуду IV. Уводячи до трилогії «козацько-турецькі» листи, автор подає цікаву передісторію їх виникнення, оповідаючи про експедицію, яка досліджуючи пам'ятки старовини, знайшла в хаті Стьопа Карафольки (одного з персонажів твору) напис на сволюку: *«Цю хату збудував 1748 року 10 квітня козак Титаровського куреня Гаврило Карафолька»* [3, 220]. Таким чином з'ясувалося козацьке походження Стьопа та ще кількох героїв. Хлопці, у яких не виявилось серед предків «жоднісінького запорожця» (зокрема, Ява Рень і Павлуша Завгородній), зазнають постійних насмішок із боку «козацьких нащадків», тому аби якось висловити свою образу вони вирішують написати «ворогам» листа, як колись зробили запорожці: *«Ти – шайтан дурепський... Який ти в чорта лицар?.. Слинко ти шепеляве! Дірка од бублика! Реп'ях ти з хвоста собачого! Латка на подертих штанях, шмат відмінника недогризенний!.. Не годен ти доброго слова, хай з'їсть тебе руда корова! Отак ми тобі відказали, плюгавче! І за це поцілуй нас у брудні порепані п'яти, свиняче порося ти!»* [3, 226]. В. Нестайко оригінально переосмислює та інтерпретує лист козаків, використовуючи обумовлену контекстом лексику (у трилогії шайтан виявляється не «турецьким», а «дурепським»), і таким чином відтворює начебто й схожу, але в той же час цілком відмінну картину дійсності. Герої трилогії «Тореадори з Васюківки» насичують лист колоритною емоційно-експресивною лексикою, визначеною суспільно-побутовими особливостями сільського «хлопчачого» життя, що також сприяє образному створенню художньої картини дійсності.

Наступний лист, наведений у тексті повісті, є відповіддю на попередній. Письменник його вигадує, оскільки історія не зафіксувала відповіді турецького султана козакам. Він написаний, на перший погляд, більш витриманим офіційним стилем, але, з врахуванням конкретної контекстуальної ситуації, набуває іронічного звучання. У такий спосіб відтворюється психологія оригінального дитячого мислення, означеного ефектом комізму і певним дидактичним змістом: *«Дорогі друзі! Ви лаєтесь дуже красиво, але тільки тому, що ви не козацького роду й вам прикро. Ми прекрасно це розуміємо. Ми залюбки прочитали вашого листа й навіть згодні прийняти вас у своє запорозьке військо писарями – хоч у вас двійки з мови. Між іншим, “недогризенний” пишеться з одним “н”, а “відмінник”, навпаки, з двома (див. правило подвоєння приголосних, підручник граматики, стор. 4, параграф 23). З привітом. За дорученням славного війська запорозького кошовий Степан Карафолька»* [3, 227]. В інших епізодах трилогії В. Нестайка листи виконують інформативну функцію, динамізуючи стрімкий розвиток подій: *«Дорогий дядю Гришо! Вибачте і не сердьтеся, що ми взяли ваш стартовий. Він*

*нам так-о треба! Ми йдемо на серйозну операцію. Може й не вернемось. Тоді шукайте наші тіла в підземеллях лаври. Інакше ми не могли. Йдеться про нашу честь. Ми обов'язково повинні повернути одному чоловікові його річ... Павлуша. Ява...» [3, 231]. У повісті «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка наявні елементи ще одного виду епістолярного жанру – це лист-інструктаж, який, окрім того, що містить вказівки щодо послідовних дій героїв, розкриває подальший розвиток сюжету: *«Сьогодні, рівно о дев'ятнадцятій нуль-нуль, приходить до розбитого доту у Вовчий ліс. У розколіні над амбразурою знайдеш інструкцію, що ти мушиш робити. Цього листа треба негайно знищити... Г. П. Г.»* [3, 322].*

Письменник залучає до трилогії пісні, репрезентовані різними тематичними групами, таким чином поглиблюється рівень інтертекстуальності твору, а історичні пісні в повісті хронікально пов'язані із розвитком українського народу та особливостями певного історичного періоду. Соціально-побутову пісню «Ой служив я в пана...» *«співали гугнявими голосами підпилі Книшії»* [3, 72]. Дізнаючись про своє козацьке коріння, васюківські хлопчакі створюють власну Січ, одягаються в традиційне козацьке вбрання, обирають кошового й виконують *«батьорий козацький марш» «Ой чи пан, чи пропав – двічі не вмирати...»* [3, 225]. Солдати у Васюківці співають похідну воєнну пісню на слова М. Дудіна «В путь». Щоб звернути на себе увагу Гребенючки, Ява співає пісню на слова Д. Павличка «Два кольори». Київські піонери виконують пісню «Солнечный круг» на слова Л. Ошаніна. У вуста школярів, які їдуть на екскурсію до Києва, вкладено слова пісні «Черемшина» на слова М. Юрійчука: *«Знов зозулі чути голос в лісі, / Ластівки гніздечко звили в стрісі, / А вівчар жене отару плаєм, / Тьохнув пісню соловей за гаєм...»* [3, 22–23]. Автор, характеризуючи цю епоху, включає до тексту повісті уривки відомих українських пісень радянського часу, урізноманітнюючи таким чином прозову оповідь. Кожен пісенний фрагмент у творі виконує гносеологічну функцію й опосередковано вказує на соціальний стан виконавця: Книшії, представники старшого покоління, співають соціально-побутову пісню, школярі – гімн радянських піонерів «Солнечный круг», а солдати – пісню воєнних років тощо.

У повісті «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка наявні й жанрові одиниці фольклору. Так у наведеній легенді автор розтлумачує походження васюківських топонімів – Захаркове озеро, Горбушина могила, крім того, у текст твору залучені авторські переповідки вірувань селян: *«І він (Папуша) би заплатив навіть більше, ніж та рушниця коштувала, бо, крім усього вірив, що від неї залежало його мисливське щастя...»* [3, 37]. Герої повісті дізнаються про місцеві привороти, які мають багатовікову історію: *«Треба взяти неторгований казан... І зробити у дні маленьку дірочку. Піймати кажана. Піти до лісу вночі о дванадцятій годині... Накрити казаном... На другий день, теж опівночі, піти на те місце. Піднять казан. Там будуть лише кісточки кажанові... Знайти одну таку кісточку, як виделка. А другу – як гачок... І от, якщо ти хочеш, щоб хтось від тебе одчепився, треба його легенько відштовхнути тою виделкою. А як хочеш, навпаки... то треба зачепити гачком...»* [3, 278]. Стародавня народна віра в безмежну силу слова простежується в прокльоні баби Мокрини: *«Щоб вас чиряки обсіли! Щоб*

ваші язики до зубів поприростали! Щоб вас гикавка напала!.. Щоб вам ні дна, ні покришки! Щоб...» [3, 300]; у клятвах Яви та Павлуші: «Давай поклянемося (можє, навіть кров'ю), що більш не брехатимем. І домовимося: якщо не можеш або не хочеш сказати правду – мовчи, хоч би як питали, хоч би як домагалися, – мовчи і все» [3, 177]. Фольклорні мотиви наявні й у народних прикметах: «І що ото за синоптики, що не вміють звичайнісінького дощу вгадати! В нас у селі кожна баба вам за три дні наперед дощ завбачить. Прикмет же є певних скільки хочеш. І по тому, як вітер вихрється – чи на поріг, чи з порога. І як кури поводяться. І як сонце сідає... І коли дерева балакають... Завели б собі на метеостанції курей – і клопоту б не мали!..» [3, 209].

Трилогії «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка притаманна хронологічна форма подієвої композиції. Виклад подій реалізовано в лінійній послідовності відповідно до причинно-наслідкової обумовленості. Історичне минуле постає в розповідях та спогадах героїв твору, завдяки чому читач знайомиться з добою козаччини: «Роззявивши рота, слухали ми розповіді археологів про Запорозьку Січ, – про легендарного ватажка козацького Івана Сірка...» [3, 223]. Неодноразово згадуються в трилогії часи Другої світової війни: «У сорок першому, коли німці загарбали Україну, у цьому доті тримали кругову оборону троє наших бійців... Вісім днів трималися бійці без води, без їжі, до останнього патрона» [3, 325]. Художньо переповідаючи історичні факти, без зайвого нагромадження сухого фактичного матеріалу, образно й емоційно насичено, автор досягає простого й доступного їх сприйняття та запам'ятовування дітьми.

В уяві головних героїв формується нібито інший світ, зі знайомими їм людьми, місцями, але дещо відмінним від того, у якому вони живуть. Крім того, зміщуються часові межі, внаслідок чого головні герої опиняються в ілюзорному майбутньому з особисто спроектованими ситуаціями в ньому. Гра фантазії вибудовується на основі конкретних життєвих пригод і є їх логічним, на думку героїв, продовженням. Таким чином, пригодницький сюжет із реальної площини переходить в ірреальну. Вираження ірреального знаходимо у снах, які є підтвердженням пригодницького жанру, оскільки героїв, як і наяву, чекають випробування, несподіванки, проте не позбавлені вимислу та фантазмагоричності. За аналогією до уявного майбутнього, сновидіння мають у своїй основі події реальності. Наприклад, після несподіваного знайомства на острові Переекзаменовки з київськими школярами та проведеного разом із ними цікавого насиченого дня Павлуша засинає від втоми й бачить сон: «Стою я, значить, на березі острова Переекзаменовки <...> і бачу: впливає на плесо корабель, величезний білий океанський корабель <...> З корабля спускають трап і по трапу йде на берег... Гребенючка. Підходить до мене й каже: “Здрастуйте вам. До нас на острів приїхала німецька делегація піонерів. Ви будете за перекладача”» [3, 125]. Сон перегукується з дійсністю, але реалії в ньому дещо перебільшені: замість човна – корабель, а на ньому не київські учні, а – німецька делегація піонерів. Вдаючись до прийому розповіді крізь призму сновидінь та уяви, автор розширює можливості зображення, цілком обґрунтовано залучаючи до повісті про буденні пригоди звичайних сільських хлопчаків, химерні ситуації, ілюзорних

героїв, містифіковані предмети тощо. Усе це характерне для пригодницьких творів у жанрі фентезі.

Уведення до пригодницької повісті В. Нестайка для дітей інших жанрових одиниць (листів та пісень, легенд, народних вірувань, прокльонів) виконує образно-словесну, інформативну, гносеологічну та повчально-дидактичну функції.

Отже, трилогія В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» – пригодницька повість, урізноманітнена за рахунок введення до її тексту фольклорного та епістолярного жанру, що забезпечує інтертекстуальність твору, домінує хронологічна подієва композиція, поєднання ретроспективної форми із поглядом у майбутнє, епізодичне використання снів, уяви, містифікацій, пригод, химерних ситуацій. Ця повість є художньо динамічним та емоційно насиченим твором, що має важливе виховне значення для юних читачів.

#### Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Т. В. Бовсунівська. – Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. – 368 с.
2. Нестайко В. Чому я пишу для дітей / В. Нестайко // Література. Діти. Час : Збірник літературно-критичних статей про дитячу літературу. 1969. – Вип. 14 – К. : Веселка, 1984. – С. 89–96.
3. Нестайко В. Тореадори з Васюківки / Всеволод Нестайко. – К. : Веселка, 1973. – 416 с.

#### *Annotation*

#### ***Miroshnichenko L. V. Genre originality of adventure story of V. Nestayka «Toreadori is From Vasyukivki»***

*In the modern Ukrainian literary process, the adventure genre has demonstrated the ability to actively develop in the new environment, since adventure literature has the purpose not only to entertain the reader, it is an important factor in the process of forming a young person, enriching her figurative thinking, life experience.*

*The development of Ukrainian adventure prose for children of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century is characterized by transformational processes, the emergence of new genre-style modifications. In this aspect, it is interesting to analyze the story of V. Nestayka «Toreadori Vasyukivka», which is taught in grade 6 for the new school curriculum in Ukrainian literature.*

*The term «genre modification» is today common in literary science, in particular, an attempt to outline its content is presented in the monograph by T. Bovsunivska's researcher «Genre Modifications of a Modern Romance» (2015). The processes of transformation of literary genres predetermine the need to increase attention to the study of genre modifications, in particular the story «Toreidori Vasyukivka» by V. Nestayka, which tends to be polymorphism.*



Vsevolod Zinovievich Nestayko is a talented master of adventure stories for children and children. The individual style of the artist undoubtedly reveals his creative personality, expresses the artistic conceptions of the narrative. The central place in his creative work belongs, of course, to the full-fledged humor of the trilogy «Toreadori Vasyukivka». This story has been translated into about twenty languages of the world, and in 1979 the International Council for Child and Youth Literature has included it in the Special Honorary List by G. H. Andersen. For the trilogy «Toreadori Vasyukivka» the writer became the winner of the Lesya Ukrainka Republican Literary Prize.

The relevance of this work is that the work in question is still not involved in the comprehensive study of the features of the adventure story genre in the context of Ukrainian prose for the children of the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries.

The article deals with the peculiarity of genre modification in the adventure works for children by V. Nestyka «Toreadori of Vasyukivka», her artistic peculiarities, the interpretation of the epistolary and folklore genre in the story-trilogy is analyzed. The originality of the author's individual style in the process of combining elements of various literary genres (letters, letter-briefings, folk and literary songs, legends, curses, oaths, etc.), which perform informative function, is revealed.

**Key words:** adventure story, genre modification, epistolary and folklore genre, letters, folk and literary songs, legends, curse, oaths.

УДК 821.161.2-1.09

Л. М. Ромас (м. Дніпро)

## ПРОВІДНІ МОТИВИ ЗБІРКИ «ЧИСТА СИЛА» ВІКТОРА КОРЖА

У статті здійснено ідейно-тематичний аналіз поезій В. Коржа, які увійшли до останньої прижиттєвої збірки автора «Чиста сила». Виокремлено головні проблеми, порушені поетом, та акцентовано на розмаїтті мотивів. Основну увагу у статті зосереджено на специфіці розкриття проблеми «митець і творчість», «призначення людини», а також на дослідженні антивоєнних, патріотичних, ностальгійних мотивів та на мотиві роду, мотиві пам'яті. На прикладах із поезій збірки доведено, що серед ключових – мотив дитинства, мотив відданого служіння митця своєму народу, соціальні та політичні мотиви з яскраво вираженим національним характером.

**Ключові слова:** поезія, тема, мотив, концепція, проблематика, ліричний герой, філософське начало, В. Корж.

*В статье осуществлен идейно-тематический анализ поэзий В. Коржа, которые вошли в последний прижизненный сборник автора «Чистая сила». Выделены главные проблемы, которых касается автор, и акцентировано на разнообразии мотивов. Основное внимание в статье сконцентрировано на специфике раскрытия проблемы «писатель и творчество», «предназначение человека», а также на исследовании антивоенных, патриотических, ностальгических мотивов, а также на мотиве рода и мотиве памяти. На примерах из поэзий сборника доказано, что среди ключевых – мотив детства, мотив верного служения художника своему народу, социальные и политические мотивы с ярко выраженным национальным характером.*

**Ключевые слова:** поэзия, тема, мотив, концепция, проблематика, лирический герой, философское начало, В. Корж.

Існує думка, що українське шістдесятництво на сьогодні вже добре вивчене літературознавцями, та цю думку легко заперечити, звернувши увагу на творчість поетів-шістдесятників, поетичні доробки яких раніше не були об'єктами наукових досліджень. На конференції «Шістдесятництво як явище, його суспільно-естетична природа, витоки й наслідки», проведеної у лютому 1997 року Інститутом літератури імені Т. Шевченка НАН України та Спілкою письменників України, було зазначено: «Незважаючи на те, що шістдесятництво як суспільно-естетичне явище, здається, на перший погляд, досить вивчене (принаймні, описане), все-таки і на сьогодні залишається багато питань, які потребують іншої відповіді. Це стосується як становлення часових і просторових меж цього явища, так і виявлення глибини світоглядного чи ідеологічного проникнення шістдесятницького руху в різні горизонти суспільства» [3, 40]. Висловлена на тій конференції оцінка дослідження творчості шістдесятників актуальна й нині, уже в ХХІ столітті. До перелічених її учасниками завдань можна додати й вивчення творчості письменників, які так чи інакше причетні до цього феномену, 60-х та наступних років, і зробили величезний внесок у скарбницю української поезії і всіляко сприяли своєю творчістю розбудові української державності та вихованню національної свідомості. Представники літературного Придніпров'я – не виняток. Зокрема і Віктор Корж – поет-шістдесятник, літературний батько плеяди майстрів поетичного слова. Його творчість малодосліджена. Здебільшого про неї йдеться в поодиноких рецензіях та передмовах до його книжок (Ф. Білецький, В. Голобородько, К. Дуб, Н. Заверталюк, О. Зайвий, М. Зобенко, І. Зуб, А. Кацнельсон, С. Крижанівський, С. Митичкін, В. Немер, Д. Павличко, Ю. Поліський, І. Пуппо, С. Тельнюк, К. Фролова), а збірка «Чиста сила» взагалі не була об'єктом окремого наукового дослідження. У рік свого виходу вона відзначена міжнародною літературно-мистецькою премією імені Григорія Сковороди.

Віктор Корж – автор літературознавчих статей, есе про українську поезію, передмов до видань поетичних творів багатьох письменників Придніпров'я й не лише, які відзначаються науковою об'єктивністю, усебічним аналізом,

незалежністю думки. Проте на особливу увагу заслуговує, безсумнівно, його поетична творчість. За життя поета було видано тринадцять книг («Борвій» (1966), «Закон пензля» (1967), «Земні камертони» (1969), «Повернення в майбутнє» (1971), «Аметист» (1972), «Літочислення» (1976), «Очі доброї долі» (1978), «Корінь добра» (1981), «Твердиня. Вибрані поезії» (1981), «Світ звичайних фантазій» (1984), «Осіннє чекання весни» (1987), «Чиста сила» (2010)). В останній збірці було продубльовано передмову Дмитра Павличка до «Осіннього чекання весни». Високо оцінюючи внесок В. Коржа в розвиток української поезії, автор передмови зауважує: «У творчості кожного поета відображається світ його життя. І в даному випадку перед нами світ – багатий, тривожний, неповторний світ. Навряд чи помилимося, сказавши, що осьова лінія, навколо якої обертається планета цієї творчості, проходить через південноукраїнські степові роздолля, де Віктор Корж народився й виріс, де формувалася його духовна снага» [7, 4]. І звідси родом і його життєва філософія. Д. Павличко, говорячи про проблематику творчості дніпропетровського автора, зазначає: «Зв'язок часів через свій родовід, через землю, в якій погляд батька обернувся на корінь добра, – оце провідна тема й філософська проблема творчості Віктора Коржа» [7, 4]. «Але для нього характерне не тільки відчуття моральної спільності різних часів на своїй землі, але й відчуття єдності різних земель, різних народів на материку нашої духовності. Це поет, який вийшов із хати журливої, сивовіконної, “з осіннього городу, із мальв, із рушників”, але вміє включати своє дитинство, скитання й бідність родини своєї в літах війни, повоєнну скорботу матері, саме пробудження свого таланту в космосі громадянських, загальнолюдських переживань та устремлінь» [6, 4]. Фактично, у цих рядках Д. Павличком окреслене коло проблематики збірки вибраного Віктора Коржа «Чиста сила», яка є своєрідним підбиттям підсумків прожитого й пережитого за п'ятдесят років творчості.

На жаль, буває так, що ми досконало вивчаємо творчість відомих на всю Україну письменників, незаслужено обділяючи увагою не менш талановитих авторів, так би мовити, регіонального рівня. Хоч твори Віктора Коржа можна сміливо поставити поряд із творами шістдесятників І. Драча, Л. Костенко, Д. Павличка. Хотілося, щоб якомога більше читачів дізналося про його прекрасну поезію й мало змогу насолодитися нею. Допоки людина жива, пише вірші, читає їх при кожній нагоді, зблизька не бачиш усієї її величі, а коли відходить в інші світи, от тоді й починаєш оцінювати зроблене нею по-іншому.

До останньої, виданої за життя, книги із символічною назвою «Чиста сила» увійшли нові вірші й ті, які публікувалися у збірках різних років. «Чиста сила» поділена на дві частини. З одного боку ніби за тематикою, а з іншого – за роками. Перша частина має назву «Студія запису погляду», її продовжують виокремлені в тексті книги (хоч цього означення й немає) за жанрами «Балади. Притчі. Діалоги», «Мікропоеми», «Давній конспект» та ін. Друга – «Воля небесна». У свою чергу ці дві великі частини поділені на цикли. Розпочинається збірка поезією «Це – осінь. Чекаю весну», якій передуює вірш, що є своєрідним вступним словом автора. У ньому розкриваються першопричини творчості. Він без назви

й не входить до жодного з циклів: *«Коли од вампірської нечисті зболіла душа голосила, / мене берегла од старечості поезії чиста сила. / Коли душа зажебрана утішної долі просила, / вертала їй гідність утрачену поезії чиста сила. / Я їй довіряв щире слово, і прагла душа ще не сива / звитяги Івана Підкови, можуть Тараса Трясила. / І воля в мені воскресла, почавшись з живкої рослини, / і з кременя іскри кресала поезії чиста сила. / Знімала з очей полуду, завзяття вогонь не гасила, / всякчас боронила од бруду – на те вона й чиста сила!»* [6, 6]. Автор відкрив книгу цим віршем і назвав її саме так неначебно на противагу нечистій силі.

У «Студії запису погляду» звучить сумнів стосовно доречності високих визначень поезії й світу, іронія на адресу «юної наївності», що зумовлює ейфорію сприйняття себе в ролі поета. Вірш «Дебют» – яскраве тому підтвердження: *«Наче учора – в далекому році / пахощі вранішні свіжих газет, / перший мій вірш у недільній районці, / рубрики грім: молодий поет!»* [6, 15]. Саме в юності В. Корж дуже пишався тим, що може називатися поетом, проте лише з роками, з досвідом зрозумів, яка це велика відповідальність: *«Серце лиш раз безтурботно співало, / ще й безрозсудно чекало хвали, / в сад солов'їв залетівши зухвало, / в сад, де Тичина і Рильський були!»* [6, 15]. А вже наступний вірш-роздум не такий оптимістичний, як попередні. В. Корж, порівнюючи працю на землі з працею поета, розмірковує над поняттям «благородства», над питанням, чи важливою справою він займається у своєму житті, адже той, хто працює на землі, приносить користь, а чи приніс користь він своєю поетичною творчістю: *«Ну, а ти, поете, як же ти? – / може, анічим не ризикуєш, / коли слів насіння продукуєш / (розумій: поезії друкуєш) – / висіяв, а там хоч не рости? / Ти страждав чеканням проростання й зросту / тих священних зерен правди й доброти?»* [6, 16]. Це хвилювання не випадкове. Воно зумовлює переконання в ідентичності справжньої праці поета із працею землероба: *«Зона ризикованого землеробства – / зона ризикованого віршоробства – / нищому її не перейти!»* [6, 16].

Є у В. Коржа і сквородинський образ саду, як втілення натхнення. У нього це образ саду солов'їв, де солов'ї – Павло Тичина, Максим Рильський, Андрій Малишко. У поезії «Непроминуший суд майстрів» ліричний герой згадує свої перші кроки в поезії і страхи, які його переслідували: *«Дар віщий суджено майстрам – / їм пишеться, як дишеться... / Благословен школярський страх / в душі моїй залишиться. / Як я колись ніяковів! – / було нестерпно совісно / за кострубатість пишних слів, / вигукуваних голосно»* [6, 17]. Згадує, як благоговів перед метрами: *«О присоромленість свята! – / Сумління грім, ти де? Явись! / Бо раптом вірш твій прочита – / Максим Тадейович! / Настирніш треба, сміливіш? – / Та менше саява з гордих віч, / бо раптом прочита твій вірш / не хтось – Павло Григорович!»* [6, 17]. У схожих віршах В. Коржа виразно простежуються риси автобіографізму. Велику роль у становленні В. Коржа як поета відіграв Андрій Малишко. Про нього він пише: *«Тож браконьєрити не смій, / птахів надій не смій ловить, / бо, може, вірш почує твій / не хтось – Андрій Самійлович!»* [6, 17]. Віктор Корж називає цих поетів «вищими суддями» і для свого покоління, і для



поколінь прийдешніх, справжніми цінителями поезії, здатними вирізнити з голосів, де сміття, а де золото, і не прийняти фальш за шедевр.

Збірка віршів В. Коржа «Чиста сила» репрезентує доробок поета за п'ятдесят років. Вічні людські цінності лежали в основі його письменницького сприйняття світу. Він був людиною чесною, не любив фальші, лестощів і таким був і у своїх поетичних творіннях. За п'ятдесят років творчості він не зневірився в чистих поривах душі, закоріненої в усне народне мистецтво, що було вагомим джерелом його поезій. Віктора Коржа завжди хвилювала проблема їх змістовного наповнення. У вірші «Реабілітація вітру» (1987), він висловлює відверту відразу до «дурних балакунів», оприявнюючи принципову свою позицію: *«Я слів не кидаю на вітер, / хоч він мені, мов рідний брат, / що легковажний він – не вірте, / він сотень монолітних варт. / Я вітру більше довіряю, / аніж дурним балакунам, / не стелить він стежки до раю, / та й некла не пророчить нам. / Він знає, що таке полова, / він душі шарудкі трясє... / І хто крім нього кличе слово / нам крізь всі далі принесе?»* [6, 506]. Возвеличуючи образ вітру, ліричний герой переконує реципієнта у своїй відданості слову істини.

Останнє виразно виявилось в поетичній реалізації однієї з наскрізних тем у творчості В. Коржа – антивоєнної. Поет належав до покоління, яке в роки Другої світової війни ще тільки навчалося ходити по батьківській землі. Але вже без батьків, котрі героїчно гинули, захищаючи Вітчизну. Це наклало свій відбиток і на дитинство, і на формування характеру та світогляду майбутнього митця. Віктор Корж і його ровесники жили життям, за яке сплачено надто дорогу ціну, щоб про це можна було забути. Тож і не дивно, що тема минулої війни й прагнення будь-що відвернути загрозу нової так часто зринає у його віршах. Скільки болю відчувається в поезії «Молитва старого окопу»: *«Моливсь землі окоп старезний, / ковтнувши неба чистих сліз: / «Рости, о земле, / щоб я щезнув, / до рівня степену щоб доріс...»* [6, 40]. Продовження теми війни наявне й у творах «Удовина балада», «Мемуарна сторінка», «Фотопортрет», «Звितяги клич», «Чую, батьку, чую...», «Кривава балада», «Балада мовчання» та в багатьох інших. Одним із центральних у них є мотив болю ліричного героя від усвідомлення свого сирітства. Йому так не вистачає батьківської любові й турботи, а найголовніше – захисту. Зворушливо переповідає про це герой поезії «Чую, батьку, чую...», яку можна вважати автобіографічною, оскільки в самого поета батько не повернувся з війни, і він усе життя відчував відсутність уваги, твердого батьківського слова, підтримки у справах. Цей твір є своєрідним уявним діалогом сина з батьком: *«Знав батько в окопах, / що лютий фугас / дитячий мій світ корчує, / і він озивався, мов Бульба Тарас: / – Чую, синку, чую... / <...> А голос далекий лунає крізь тьму / і днину погожу віщує, / і я, мов живому, гукаю йому: / – «Чую, батьку, чую...»* [6, 206].

Осмишуючи трагедію втрат на війні, Віктор Корж використовує традиційну фольклорну поетику, порівнюючи жінку-вдову з голубкою, а її чоловіка – з голубом: *«Ой, синіє сон-трава / біля того кадуба, / голубонька-удова / проклинає яструба. / Не ридас гордая, / ясну днину згадує, / як пила із голубом / синє небо кадуба»* [6, 85]. У цьому контексті не можна не згадати й поезію

«9 травня 1960 року», яка є автобіографічною (збережено й імена батьків поета). Автор, поділивши твір на частини, розповідає зворушливу історію життя своєї сім'ї після війни. Ліричний герой через рік дипломується, а батьків уже немає серед живих (батько загинув на війні, а мати – померла): *«Відстань до них тепер не здолати, / наче наснились: / були – і нема... / Федір і Клавдія, батько і мати, / рідні навік імена...»* [6, 237]. Автор цю строфу повторює й у кінці твору, наголошуючи на втраті двох найрідніших людей, без яких уже не відчуваєшся дитиною, і береш відповідальність за своє життя.

Тема призначення людини, а конкретно людини творчої, поета у збірці «Чиста сила», пов'язана з мотивом пам'яті, з мотивом ностальгії за батьківською хатою, дитячими та юнацькими роками. Найтеплішими словами Віктор Корж згадує своє студентство, час, коли писалися перші вірші, коли приходило перше кохання, коли навчання на російському відділенні історико-філологічного факультету Дніпропетровського державного університету починало приносити «перші плоди». У збірці «Чиста сила» перипетіям життя поета цього періоду відведено цикл під назвою «Давній конспект». У передмові до нього він зауважує: «Розділ цей склали вірші, написані у студентські літа, жоден з них не входив у мої поетичні збірки. З різних причин. Найістотніша з них – як рясно вони розсипались у різні періодичні видання, так рясно і повертались з помітками літконсультантів, з порадами шліфувати, вдосконалювати. Небагатьом із них пощастило побачити світ у журналах чи газетах. Відтак на них лежав знак недовершеності» [6, 200]. Очевидно, зрілому митцеві захотілося подивитися на свій студентський доробок по-іншому, переосмислити події й почуття давно минулих часів. Віктор Корж розмірковує: «Може, і починати книжку годилося б саме цим розділом. Бо він – початок тієї незабутньої пори, коли я думав вчитися, сподіватися, малювати словом. Колись цьому конспекту передували такі рядки: “В нім доладно не все, / все, скоріше, безладне та щире, / він біном інформацій несе / і емоцій вогненні пунктири...”. Щодо «біному інформацій», то, звісно, ілюзія. Безладність при редагуванні ставив собі за мету ліквідувати, щирість, пунктири емоцій, якщо вони були, лишити...» [6, 200].

До «Давнього конспекту» увійшли твори про співвіднесеність специфіки філології з перебуванням «у колгоспі» («Пестливі суфікси»), про відірваність молодої людини від сім'ї через виїзд на навчання до міста («Дома»), про тугу за рідною домівкою («Присвята річці дитинства»), про перші розчарування в любові («Пісня спізнілого жалю»). Звичайно, вони дещо наївні, але настільки щирі, що висловленим у них почуттям віриш беззаперечно: *«Нащо любила ти мене, / нащо прощала мені? – біль не мине, / не мине, / тільки білі потьмаряться дні. / Тільки в очах твоїх тиха саяне сльоза: / «Як же ти міг, як ти міг?» – / мов здаленіла гроза. / <...> Наче в жорстокім сні, / мучить мене одне: нащо прощала мені, / нащо любила мене?»* [6, 247].

«Визначальне для поезії В. Коржа – культура думки. Тобто не тільки велике смислове навантаження, яке несе образ, а й, так би мовити, ювелірна його подача читачеві» [1, 155]. Його поезія має сильне епічне начало, яке відзначається сюжетністю. Поет здебільшого не розповідає, а зображує, залучаючи читача бути

учасником події. Творам В. Коржа притаманне тяжіння до філософських роздумів про роль поета й поезії, про талант і графоманство, як от у вірші «Редакторські будні»: *«Мені шкода людей не вельми обдарованих, / з іскрою Божою – пригнічених, знервованих, / що в стінах чотирьох себе замурували / і муками писань себе замордували, / та врешті витисли, як з каменя росу, / псевдонатхненних істин лжекрасу»* [6, 30]. Розмовна манера віршів уможливорює глибше розуміння підтексту, проникнення в таємниці поетичного слова. Збірка «Чиста сила» відзначається інтелектуальністю й філософічністю. Серед її мотивів виокремлюється, як нам видається, один із найважливіших для В. Коржа – мотив повернення до рідного краю. Ліричний герой сумує за рідною домівкою, яка постає в образах села, солов'їв, саду, криниці. Мотив суму пронизує вірші ранньої творчості («Проводи в армію», «Там на горі горить шипшина», «Босі дівчата», «Криничанський мотив», «Криниця», «Кличу тебе – не докличуся» та інші). Поряд з мотивом суму за рідною домівкою звучить мотив збереження роду, родової пам'яті. Ця тема для поетів-шістдесятників була однією з головних, у контексті якої порушувалися проблеми вічних людських цінностей. В. Корж у своїй творчості окреслює життєву позицію ліричного героя – правдошукача й борця за виховання в української людини національної свідомості. Його ліричний герой знайшов своє місце в непростому життєвому виборі і знає, чим він може прислужитися Вітчизні. Найсильніше, мабуть, у поета звучить мотив любові до України, і тому збірка вибраного містить надзвичайно багато пейзажної лірики. Поет по-особливому ставився до своєї «малої батьківщини», Бобринця на Кіровоградщині. Пейзажні картини є відображенням його любові до рідного краю, де цінується вода, оскільки це Україна Південна. Цілком слушно Дмитро Павличко назвав поезію Віктора Коржа степовою криницею з доброю, завжди свіжою, здоровою водою [6].

Молодий Віктор Корж у поезії «Музичний диптих» звернувся до образу «нащадка» бородатого Борвія – молодого борвія, певно, дарованого в нагороду поету за правильно обраний шлях: *«І легко так, і ні хмаринки суму, / І кличе в мандри молодий борвій; / О друже мій! Ясне митецьке щастя / Зорею сходить на твоїм чолі...»* [5, 4]. Сподівання не були даремними. У автора протягом життя був свій «попутний вітер», який кликав його у світ поезії, і в цьому автор вбачав мистецьке щастя, в ім'я якого долалися сумніви й сум.

Із цією ідеєю у творчості В. Коржа пов'язана тема активності людини в буденній ситуації. Вираження своєї громадянської позиції – прикметна риса його поезії в усі періоди життя. Про мужність тоді ще молодого поета свідчить і його виступ на V з'їзді письменників України (1966), у якому, розповівши про мовну ситуацію на Дніпропетровщині, він звернувся до слів вірша В. Маяковського «Борг Україні». Сесійна зала Верховної Ради була приголомшена, а особливо Секретар Дніпропетровського обкому партії Ващенко. Як згадує В. П'янов: «... одні кинулися обіймати і тиснути В. Коржеві руку. Інші з відстані схвалювали його виступ поглядом, а були й такі, що сторонилися або й відверто осуджували» [8, 339]. Того ж дня Дніпропетровський обком партії кваліфікував виступ В. Коржа як «ідеологічну диверсію і рецидив українського

буржуазного націоналізму» [8, 340]. Поет зазнав «ідеологічної обробки», але вірші на болючі теми писати не перестав. Гріло душу усвідомлення підтримки від таких знаних і шанованих ним людей, як А. Малишко та М. Вінграновський. Тема мови була, мабуть, найболючішою для поета. Звучить вона в багатьох віршах, але особливо гостро в поезії «Дума про нашу долю», яку нам, його колегам, пощастило чути у виконанні автора. «Розмірковуючи у вірші “Дума про нашу долю”, із так званої “шухлядної поезії” (перша публікація, до речі, була в журналі “Бористен” у середині 90 рр. XX ст.), про незнищенність “материнської”, “нашої рідної мови”, В. Корж вводить незвичний образ-дію: не лише “говоримо”, але й “мовчимо українською мовою” – як вияв протистояння тоталітаризму. Мітами останнього названо реалії трагічної історії народу (“тюрма”, “ярмо”, “Голодомор”, “нива охімізована”, “Чорнобильська примара людей”). Розгортаючи мотив взаємозалежності волі народу й мови, яка “визволяє нас з яничарських оман”, поет застерігає сучасників: “Будьмо пильні, щоб і мову, / духу нашого основу, / мов красуню чорноброву / на торги не повели”. Продовжуючи цю тему у вірші “Велике мовчання”, поет акцентує ідею протесту – уже не просто мовчання, а “велике мовчання”», за яким боротьба і нескореність, репрезентовані в постаті і слові Кобзаря (“В поетів великих – велике мовчання, / воно невід’ємне од праведно мовлених слів: “Схаменіться! Будьте люде, бо лихо вам буде...”» [4, 17].

Єдність В. Коржа-поета із шістдесятниками засвідчена і його звертанням до образів Т. Шевченка, Г. Сковороди, Лесі Українки (які були для них еталоном), розкриттям у своїх поезіях «реальності безсмертя» цих видатних митців. У збірці вибраного «Чиста сила» цикл під назвою «Непогасна зоря Гончара», куди увійшли присвяти, вірші про видатних особистостей різних епох (Володимир Великий, Перебендя, І. Мазепа, Г. Сковорода, М. Шашкевич, Заратустра, П. Тичина, Гр. Тютюнник, В. Висоцький, І. Миколайчук, П. Загребельний, О. Гончар та багато інших). В. Корж обожнював творчість Т. Шевченка, у нього чимало творів, у яких відчутні переспіви Кобзаря, розгортання ліричної думки через образи-видіння, драматизм. Як-от у заключному вірші збірки «Воля небесна»: *«Нечиста сила мучила мене / з вампірською неситістю садиста, / щоб, витримавши жлуктище труйне, / я з нею тільки подумки судився. / Щоби лукавив і звивавсь, як змії, / і темний слід слизький стеливсь за мною... / Тенета сатани порвуть я зміг, / як міг втішався долею землею» / <...> Не стративши завзятість молоду, / пий кров людську вампірам не дозволю, / а як зориною у вічну ніч впаду – / хай буде так! На те небесна воля...»* [6, 572]. Хоч вірш написаний ще 2009 року, за п’ять років до смерті, складається враження, що поет прощається зі світом.

Оцінюючи внесок визначного поета Придніпров’я в розвиток української поезії, Любов Голота наголошувала, що Віктор Корж належить до «плеяди, яка сяяла в небі України-шістдесятниці (вираз В. Коржа) і не стільки переймалася власним світінням, як підсилювала саяво зірок першої величини: мабуть, саме у Віктора Коржа знайдеться найбільше поезій, присвячених Миколі Вінграновському, Івану Драчу, Борису Олійнику, Олесю Гончару, Павлу



Загребельному...» [2]. Роздумуючи над тим, що ж було справжньою причиною такого ставлення дніпропетровського автора до відомих поетів, вона зауважує: «Не лише пієтет до голосних імен і дружні поривання водили його пером. Це була потреба відчуття сильного плеча, тяглості поколінь, потреба великого кола українського слова. Надто жорстким було сильце гордовитого всесоюзного промислового міста, яке все ж – і від цього нікуди не подінешся – залишалося українською провінцією, попри славу спадщину Д. Яворницького та з'яву оперного театру» [2]. На її думку, значення постаті В. Коржа складно переоцінити, оскільки: «Кілька десятиріч тому в Дніпропетровську майже кожен, хто починав свої літературні студії, рано чи пізно приходив до Коржа. З його літстудії та з його редакторського підпису в “Промені” на книжках молодих авторів виснувалася добра половина обласної письменницької спілки» [2].

Поезія збірки «Чиста сила», засвідчує, що Віктор Корж – поет, оригінальний за духом, за ставленням до творчості, до життя й за світосприйняттям. Вона вражає розмаїтістю мотивів та самотністю їх поетичного розвитку. Одна з основних тем «митець і творчість», що розгортається шляхом вираження переживань у зв'язку з написанням першого вірша, польоту думки, розуміння місії поета чистити цей світ від бруду та скверни, вірного служіння поезії, громадянської активності митця. У фокусі такого сприйняття світу поезії постає у творчості Віктора Коржа тема Другої світової війни, у розвитку якої явно відчутний автобіографізм, звучать антивоєнні мотиви засудження звірств, військових злочинів, які, на його думку, мають бути покарані людством. Особливо вирізняються поезії, де звучать мотиви чекання батька з війни, розлуки батька й сина, жалю від ранньої втрати батьків. Як і для творів поетів-шістдесятників, для поезій збірки «Чиста сила» Віктора Коржа характерний розвиток мотиву роду.

Через чотири роки після виходу збірки поезій «Чиста сила», у якій було зібрано тексти за п'ятдесят років творчої діяльності, автора не стало. З відходом Віктора Коржа відійшла ціла епоха поезії шістдесятників на Дніпропетровщині.

#### Список використаних джерел

1. Базилевський В. Кольори любові / В. Базилевський // Дніпро. – 1967. – № 6. – С. 155–156.
2. Голота Л. «Я обрав би сьогодні стилет» [Електронний ресурс] / Л. Голота. – Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/>
3. Жулинський М. Шістдесятництво як явище, його витoki і наслідки / М. Жулинський // Слово і Час. – 1999. – № 1. – С. 74–80.
4. Заверталюк Н. Поезії чиста сила / Нінель Заверталюк // Бористен. – 2010. – № 12. – С. 17.
5. Корж В. Борвій / Віктор Корж. – Д. : Промінь, 1966. – 117 с.
6. Корж В. Вибране. Чиста сила / Віктор Корж. – К. : Український письменник, 2010. – 590 с.

7. Павличко Д. Степова криниця: [передм.] / Дмитро Павличко // Корж В. Вибране. Чиста сила / Віктор Корж. – К. : Український письменник, 2010. – С. 3–5.

8. П'янов В. «Визначні, відомі й «та інші...». Спогади. Есеї. Нариси / В. П'янов. – К. : Український письменник, 2002. – С. 335–342.

9. П'янов В. «Ламані-Переламані і ... щасливі». Спогади. Есеї. Нариси / В. П'янов. – К. : Український письменник, 2005. – С. 109–145.

#### *Annotation*

#### **Romas L. M. The main motifs in the work of Viktor Korzh (for his collection «PURE POWER»)**

*The article deals with ideological-and-thematic analysis of the poems which were last in V. Korzh's lifetime and included in the collection «Pure Power». Victor Korzh was the author of lots of articles in the literature branch, essays, prefaces which are characterized by scientific objectivity, thorough analysis, independent thought, but his poems need special attention. During his lifetime 13 books were published («Storm» (1966), «The law of brush» (1967), «Terrestrial tuning forks» (1969), «Comeback to the future» (1971), «Amethyst» (1972), «Chronology» (1976), «The eyes of good will» (1978), «The root of good» (1981), «Citadel. Selected poems» (1981), «Pure power» (2010). The main problems raised by the poet are highlighted in the given research. The accent is made on the variety of motives. Having analyzed the collection of poems «Pure power», we can draw a conclusion that V. Korzh was very original in spirit, in his attitude to his creative works and to his life in general. The collection impresses by the variety of motives and the ways of expression. One of the basic topics «Creator and creativity» has been underlined. The following motives have also been highlighted: excitement arising out of the first poem publishing, flight of thought, poet's mission to purify the world from dirt and filth, loyalty to poems, civic responsibility of a poet. Special attention has been paid to anti-war motives, among them are waiting for a father to come from war, a son and a father parted by war, and the motif of memory. The motives of family and love for Ukraine are characteristic both to poets of 1960-s and to this collection in particular. That is why the collection comprises a lot of landscape lyrics. The poet felt special love for his home town, Bobrynets in Kirovohrad region. Landscape lyrics are the reflection of his love to native land where water is precious because this is Southern Ukraine. Three different types of lyric characters have been distinguished and the ways of their creation have been found out. It has been demonstrated that the poems by V. Korzh have strong epic origin and prone to philosophy.*

**Key words:** poetry, theme, motif, concept, perspective, lyrical character, philosophical principle, Victor Korzh.

## МУЗИЧНИЙ КОД У ПОЕЗІЇ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО

*У статті висвітлено поетикальні особливості творчості С. Йовенко, зокрема поєднання словесного коду з музичним. Відзначено актуалізацію музичних понять, образів і ритмомелодики вірша. Осмислено первинний і вторинний рівні вияву музики. Розглянуто дуалізм «мелодія – любов» як світоорганізуючий центр поезії, скорельований на поглиблення емоційного вираження стану ліричного «я». Музика постає виявом душі людини і народу загалом. У її образі втілено ідею пацифізму як консолідуючої і надихаючої сили. У статті з'ясовано специфіку характеристики світу-оркестру через музичні метафори, образи інструментів.*

**Ключові слова:** ліричний, код, суб'єкт, об'єкт, концепція, музика, мистецтво, культурний.

*В статье обозначено поэтические особенности творчества С. Йовенко, а именно соединения словесного кода с музыкальным. Отмечено актуализацию музыкальных понятий, образов и ритмомелодики стиха. Осмыслено первичный и вторичный уровни выявления музыки. Рассмотрено дуализм «мелодия – любовь» как мироорганизующий центр поэзии, с помощью которого эмоционально выражается состояние лирического «я». Музыка является воплощением души человека и народа вообще. В ее образе воплощено идею пацифизма как объединяющей и вдохновляющей силы. В статье выяснено специфику характеристики мира-оркестра через музыкальные метафоры, образы инструментов.*

**Ключевые слова:** лирический, код, субъект, объект, концепция, музыка, искусство, культурный.

За визначенням літературознавців І. Дзюби, Ю. Лавріненка, Л. Новиченка, Л. Тарнашинської, Світлана Йовенко – представниця «молодшого покоління» шістдесятників. Творчість цієї поетеси охоплює близько півстоліття, але, незважаючи на це, далеко не всі аспекти її творчості знайшли належне наукове осмислення. Зокрема, недостатньо системно проаналізовано культурологічний, інтелектуальний рівні відтвореного в ній поетичного світу як визначальної прикмети літератури «відлиги». П. Волинчук, П. Мовчан, Ю. Покальчук, Л. Скирда, Л. Таран, О. Шарварок здебільшого зупиняються на констатації тем, мотивів, розгляду форм вираження авторського «я». Тому детальне висвітлення концептуальності мистецтва, зокрема музики, у поезії С. Йовенко є актуальним.

Мета цієї статті – аналіз образного музичного коду у віршах поетеси. Завдання – виявити авторські стратегії в поетичній презентації образу музики.

Один із аспектів пізнання світу в поезії С. Йовенко – це заглиблення в культурологічний його дискурс. Культурологічна тематика, мистецтво і його вплив на людину, культурні герої є в її творчості прикметами духовного, естетичного й водночас вияву бунтівного начал, культурних традицій різних країн, з-поміж яких авторське «я» вирізняє основні, що є кодами певної країни, її духу. Наявність ознак таких традицій у моделі світу С. Йовенко зумовлена її зацікавленістю духовно-просвітніми рівнями різних країн (Європи, Середнього Сходу, Кавказ) і засвідчує жагу поетеси до пізнання світу, його законів. Культурний квест ліричного героя – квест інтелектуальний: поетично подаючи образ країни, авторка акцентує на географічних, культурних реаліях, подіях, що виокреслюють інший світ у його цілісності. Пізнання іншого світогляду через культурологічні коди з метою духовного збагачення притаманне шістдесятникам. «Шістдесятники повернули суспільству відчуття розширення життєвого простору, подолавши синдром “тунельного” (ідеологічного), вузько локалізованого мислення, продемонстрували суспільству й офіційній владі свою позицію проти антиінтелектуалізму», – зауважує Л. Тарнашинська [16, 588].

Відтворення культурологічної атмосфери країни у фокусі авторської свідомості С. Йовенко передбачає зміну загального фону поезики, використання деталей і образів інтертекстуального, культурологічного, культурософського змісту, центричність «я» ліричного героя. Останнє зумовлює актуалізацію оповіді від першої особи. Зазвичай у поезії С. Йовенко ліричне «я» фокусує свій погляд на конкретній події чи образі митця, що скорельовані на культурологічний аспект. Позицію героїні артикульовано у словах *«Цікава до життя твоїх майстрів, / байдужа до імен твоїх емірів»*, що демонструють її увагу до мистецтва як рушійної сили розвитку країни [7, 286].

Кодами культурологічного дискурсу у віршах С. Йовенко є не лише культура різних країн у широкому її розумінні, а й безпосередні чинники образотворчого мистецтва – музика, танець, скульптура, живопис, кінематограф. Поетично осмислюючи їх, українська поетеса експлуатує відповідні засоби відображення дійсності (колористичні, зорові, слухові тощо), спираючись на традиції письменників-модерністів. Творчості С. Йовенко притаманне поєднання словесного коду з музичним, із образотворчим мистецтвом, елементами кіно, танцю, що забезпечують інтермедіальність її поетичного стилю. На думку В. Просалової, інтермедіальність засвідчує «результат міжмистецької взаємодії, спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [14, 64].

Концепт мистецтва як виразника почуттів близький до емоціональної сфери ліричного суб'єкта. У художній реалізації мистецького коду інтровертного героя С. Йовенко близька до теоретичних засад французького філософа А. Бергсона, який вважав, що «мистецтво прагне швидше закарбувати в нас почуття, ніж виразити їх» [1, 57]. Обраний нею ракурс культурно-духовних координат світу не випадковий. У творчому доробку української поетеси чимало рецензійно-



критичних статей на теми культури, зокрема живопису («Митець Рем Багаутдінов у двобою з долею» [8]), релігії («Етичні уроки Івана-Павла II на Дніпрових берегах» [5]), інтелектуально-духовного шляху України («Інтелект нації – метафора чи реальність» [6]). У своїй поезії С. Йовенко орієнтується не лише на систему образів певного мистецтва (кольори живопису, музичність ритмомелодики, образи зі світу скульптури), а й використовує відповідну мистецьку термінологію, змальовує світ митців «зсередини». Такий синкретизм образності збагачує поетику її ліричних текстів.

Д. Деркач у статті-рецензії на третю збірку поетеси – «Бузок у січні» (1977) – відзначає прагнення С. Йовенко поєднати мистецтво слова з іншими його видами – музикою, живописом. Порівнюючи її вірші з поезією Л. Скирди, Н. Білоцерківець, дослідник виокремлює її «потяг до омузичнення віршів» [2]. Багатопланова музичність поезій С. Йовенко оприявнюється не лише у використанні нею музичних понять, образів, але й на рівні, як зазначено вище, ритмомелодики вірша. Ідучи за визначеними Н. Миш'яковою засобами відтворення музики в літературі, можна відзначити, що образ музики в поезії С. Йовенко простежується на двох рівнях її вияву: первинному (звук як складова музичного темпоритму) і вторинному (характерні риси музики як виду мистецтва) [12, 292]. На формат такого оприявлення вияву музики в поетичному мистецтві звертали увагу свого часу Аристотель, Боецій, Е. Ганслік, А. Амброс, Ф. Ніцше, І. Франко, К. Браун, Т. Адорно, В. Вольф та інші.

У поезії С. Йовенко музичність як первинний рівень музики – складова поетики тексту. Його інтермедіальність забезпечується своєрідним темпоритмом як основою мелодики вірша, що утворюється фонетичними синтаксичними, пунктуаційними, ритмічними засобами. «Чимало творів Світлани Йовенко написано так, що вони легко вкладаються в ту чи ту музикальну форму. Мелодія стає внутрішнім стрижнем вірша, який визначає ієрархію слів», – зазначає Л. Козинець [10].

Музичний код низки віршів С. Йовенко пов'язано з образом пісні, на що скорельовують їх назви («Доччина пісенька», «Пісня на зорі», «Політична пісня», «Пісня»), що передбачає зв'язок мелодії та слова. У статті «А был ли подлинник» вона наголошує на питанні «музичного паспорта поезії», відчуття якого дуже важливе для перекладача: «Хто стане заперечувати, що дихання вірша, його паузи, плавність чи переривчастість мовного потоку – це музичний паспорт поезії? Знати особливу нотну грамоту, мати безпомилковий камертон слуху – найперша заповідь перекладача, який дотримується вірності стилю» (переклад наш – І. С.) [3, 118]. Але цього поетеса вимагає й від себе як авторки поетичного слова. Музика для її ліричної героїні – «тепла хвиля», нюанси відчуттів, що прикрашають світ. У поезіях С. Йовенко музика не просто звучить, але й «говорить».

Дуалізм «мелодія – любов» є світоорганізуючим центром поезії С. Йовенко, у якій емоційно виражено душу ліричного «я». Таке розуміння музики притаманне поетам загалом, як зауважує Н. Костенко: «Сприйняття світу як музичної поліфонії – найхарактерніша риса творчої особистості поета» [11, 119].

Образ музики в поезії С. Йовенко співвіднесений із почуттям, духовним світом героїні, для неї почути музику іншого – значить зрозуміти його, покохати («Жінки, які тебе любили», «Нічого не кажи. Заграй мені!»). У поезії «Мелодія», порівнюючи музику зі сном, щастям, мрією, авторка виокремлює типологічні ознаки першої: *«Легка, як сон, / примарна, ніби щастя, / підступна й сонячна, неначе мрія, – / у грудях стислось, защеміло...»* [7, 422].

У поезії С. Йовенко музика – вияв душі людини («невчута музика – душа людини» [4, 89]), народу («Співає Греція. Її душа жива» [9, 19]). Це співвіднесення музики й душі наближає її текст до Сквородинівського порівняння музики з життям, до «музики сфер» піфагорійської, платонівської шкіл, представники яких тональну злагодженість мелодії вбачали в гармонійності життя, мікро- і макрокосмосу. Вираження стану душі героїні через ототожнення її з музикою наявне у вірші С. Йовенко «Музика», текст якого композиційно зорієнтований на форму нотного запису: сходинкою зазначено зміну тонів, підвищення чи зниження. Тональність тексту визначає уривчастість ритмомелодики, що посилює вагу слова чи слів на «сходинці», надаючи їм функції сольних звуків. Використовуючи чотиристопний ямб, оригінальне перенесення слів на інший рядок, еліпсис («а тіло – духові – смішна тюрма» [4, 105], окличну інтонацію («О музико в мені!» [4, 105]), поетеса досягає особливої емоційності вираження почуттів героїні. Стилистично піднесена й абстрактна лексика створюють довершену картину враження героїні від музики:

*Хіба я знаю, що це і чому  
стоїть клубок у горлі,  
і бентежність  
млоїть, і тайна подих перейма,  
і в серці трепет,  
височінь,  
безмежність* [4, 105].

Аналогічна архітектоніка властива поезії «Музика Мікіса Теодоракіса», де образ музики – головний компонент первинного впливу на читача (музикальний шум, що витворюється образами падіння перлин, звуку водоспаду, «чистий тон прибою», жіночого голосу) і вторинного (нарація про музичні твори «маестро» Мікіса Теодоракіса – грецького композитора і політичного діяча). Образ музики в зазначеній поезії фіксується також на рівні звукопису з постійними асонансними повторами звуків «о», «е», «і»: *«котилось, / насувалось на папір. Наперегони! / Ширшало, росло, / стрімкішало, / звучало водоспадом»* [9, 18]. Такі художні засоби вираження думки виявляють не лише природне чуття музики авторкою, але й дбайливий відбір лексики для певної мети.

Майстерність консонансу образного й формального рівнів вірша, мистецьке володіння словом виділяють поезію С. Йовенко в літературному процесі в Україні. Адже, як зазначав свого часу Т. Еліот, «Музика слова народжується, сказати б, у своєрідній точці перетину: передусім – на зіткненні значень слова із значеннями слів сусідніх і слів віддаленіших, на взаємодії з контекстом: не менш важливим є зіткнення у даному контексті значень слова із значеннями цього

самого слова в усіх інших контекстах, тобто з більшою чи меншою кількістю асоціацій» [15, 77]. Образи музики на первинному й вторинному рівнях – особливість тексту поеми С. Йовенко «Фінські віддзеркалення» (зокрема, частини «XVI. Музичний фінал»), де піднято тему забороненої в СРСР, але популярної у Фінляндії рок-музики. У «Музичному фіналі» і поезії «Немов ласкаве сонце вечорове» музика протиставлена війні, у її образі втілено ідею пацифізму як консолідуючої і надихаючої людей сили.

Широкий тематичний діапазон музичної теми в поезії С. Йовенко охоплює і концепт оркестру як вияв вторинного образу музики («В голосі покоління», «Концерт Вівальді»). У названих віршах на основі первинної концептуалізації світу – жорсткого, непоступливого, світу-барикади – формується вторинна, антитезисна, концепція світу-оркестру. Мотив вічності, образи вогню, космічного оркестру споріднюють цей вірш із відомим твором П. Тичини «В космічному оркестрі». Характеристика світу-оркестру в поезії С. Йовенко структурується за допомогою музичних метафор («адажіо вишень», «сміх розсипає клавесин», «музики / по ранах / точні кроки» [9, 355]), образів інструментів (мандоліна, скрипка, сурма, барабан, фортепіано, клавесин, орган). Музика постає, скористаємося словами Н. Над'ярних, висловленими про поему П. Тичини, як знак «виваженості космічних сфер» [13, 9]. Її образ у поезії С. Йовенко зумовлює впорядкованість світу, взаємопроникнення людини-світу і світу-оркестру.

Отже, музичний код у поезії С. Йовенко реалізований багатовекторно. На нього спрямовують уже назви її віршів, використані в них імена співців, композиторів. Інтермедіальність на формальному рівні засвідчена своєрідною архітектонікою вірша й ритмомелодикою, поліфонічністю; первинним і вторинним виявами музики. Образ пісні в ліричних текстах С. Йовенко розгортається до образу оркестру, у якому втілено ідею світу-оркестру, гармонійна злагожденість якого сягає космосу. Музика в її поезії корелює із духовним світом героїні, яка через метафоричний образ музики пізнає душу іншої людини.

#### Список використаних джерел

1. Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / Анри Бергсон. – Т. 1. – М. : Московский клуб, 1992. – 327 с.
2. Деркач Д. Прагнення несподіваного / Дмитро Деркач // Жовтень. – 1977. – № 9. – С. 147–149.
3. Йовенко С. А был ли подлинник / Світлана Йовенко // Теория и практика перевода. – Вып. 116. – К. : Вища школа, 1989. – С. 114–119.
4. Йовенко С. Бузок у січні: [поезії] / Світлана Йовенко. – К. : Рад. письменник, 1977. – 159 с.
5. Йовенко С. Етичні уроки Івана-Павла II на Дніпрових берегах / Світлана Йовенко // Вітчизна. – 2001. – № 7–8. – С. 116–124.
6. Йовенко С. Інтелект нації – метафора чи реальність / Світлана Йовенко // Вітчизна. – 2001. – № 3–4. – С. 136–142.

7. Йовенко С. Любов і Смерть: [лірика] / Світлана Йовенко. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 720 с.
8. Йовенко С. Митець Рем Багаутдінов у двобою з долею / Світлана Йовенко // Вітчизна. – 1998. – № 11–12. – С. 149–154.
9. Йовенко С. Обличчя вітру: [поезії] / Світлана Йовенко. – К. : Дніпро, 1975. – 111 с.
10. Козинець Л. Міст у зеніт / Людмила Козинець // Літературна Україна. – 1982. – 1 липня. – С. 6.
11. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття / Наталія Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 232 с.
12. Мышьякова Н. Музыка как образ в русской культуре XIX века / Наталия Мышьякова // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 287–301.
13. Над'ярних Н. За парадоксами бароко й футуризму / Ніна Над'ярних // Слово і Час. – 1997. – № 10. – С. 6–16.
14. Просалова В. А. Інтермедіальність як вияв між мистецької взаємодії // Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія / Віра Просалова, Олена Бердник. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – С. 62–73.
15. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – 633 с.
16. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с.

#### Annotation

#### **Smagliy I. V. The musical code in S. Yovenko's poetry**

*The thesis studies the specificity of the artistic reproduction in S. Yovenko's poetry of the cultural and spiritual dimension of the world. The cultural quest for the author is also an intellectual quest. The fine art is also considered to be the code of cultural discourse in her poems. Concerning the themes of music, dance, sculpture, painting, cinematography, the poetess uses the inherent means of presenting reality. Art as a form of expressing feelings is close to the emotional mood of the lyric persona in S. Yovenko's poetry. In her poetic realization she uses the images of a certain kind of art: the colors of painting, the musical rhythmology, sculptural images, the corresponding artistic terminology. The purpose of the article is analysis of figurative musical code in her verses. The task is manifestation of author's strategies in poetic presentation of the image of the music.*

*The image of the music in S. Yovenko's poetry distinguishes the different levels: primary (sound as a component of the musical rhythm) and secondary (characteristic features of music as a type of art). The music code of S. Yovenko's poetry associated with the image of the song, on which their names are directed. The couple «melody – love» is the center of her verses. In it the soul of the lyrical «I» emotional express. For*



*a lyrical heroine of S. Yovenko's poetry music is the manifestation of the human soul. The extensive thematic range of the musical theme cover the concept of the orchestra.*

*Therefore, the musical code in S. Yovenko's poetry is realized in a multi-vector manner.*

**Key words:** *lyrical, code, subject, object, concept, music, art, cultural.*

УДК 821.161.2–3.09

А. В. Тараненко (м. Дніпро)

## **ВНУТРІШНІЙ СВІТ ГЕРОЯ-ДИТИНИ В ПАРАМЕТРАХ ОПОЗИЦІЇ МІСТО / СЕЛО В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70–80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті на матеріалі аналізу творів українських прозаїків 70–80-х років ХХ століття (оповідання «Садівник» Д. Ткача, повісті «Старий дзвоник» В. Близнеця, «Жайворони» Г. Кияшка, «Тихесенько вітер віє» Є. Кравченка, «Онук», «Коляда» Б. Харчука та ін.) висвітлено особливості вираження внутрішнього світу героя-дитини, його психологічного стану в параметрах сільського / міського простору; виокреслено концептуальність часопросторової полярності, розвитку мотиву бездуховності.*

**Ключові слова:** *українська проза, психологізм, особистість, герой-дитина, внутрішній світ, село, місто, сад, кар'єр, рухи, міміка.*

*В статье на материале анализа произведений украинских прозаиков 70 – 80-х годов ХХ века (рассказ «Садовник» Д. Ткача, повести «Старый колокольчик» В. Близнеца, «Жавороны» Г. Кияшка, «Тихонько ветер веет» Є. Кравченка, «Внук», «Коляда» Б. Харчука и др.) отражены особенности выражения внутреннего мира героя-ребенка, его психологического состояния в параметрах сельского / городского пространства; отмечено концептуальность временной и пространственной полярности, развития мотива бездуховности и т. п.*

**Ключевые слова:** *украинская проза, психологизм, личность, герой-ребенок, внутренний мир, село, город, сад, карьер, движения, мимика.*

Непроста історико-культурна епоха 70–80-х років минулого сторіччя, що позначена низкою здобутків у розвитку літератури (поглиблення гуманістичного вектору у творах художньої літератури, посилена увага її авторів до вираження внутрішнього світу особистості, глибокий психологізм тощо) і прорахунків (штучність, лакованість образів, ідеологічна заангажованість загалом), стала епохою творчості для багатьох у майбутньому знакових постатей української

літератури – В. Близнеця, Є. Гуцала, А. Дрофана, Гр. Тютюнника, Б. Харчука та інших, які писали про те, що відчували як істинне, справжнє, освячене духовністю, незалежно від місця перебування особистості, яка стала об'єктом їх художнього зображення.

Опозиція місто / село, співвіднесеність людина / місто, людина / село в усі часи була на маргінесі не лише письменницької, а й літературознавчої уваги, що засвідчено працями М. Бютора, В. Глазичева, Ю. Лотмана, М. Ямпольського, В. Агеєвої, Т. Гундорової, С. Павличко, М. Ткачука, В. Фоменко та ін. Відштовхуючись від цих позицій у статті розглянемо особливості вираження внутрішнього світу героя в параметрах сільського / міського простору у творчості українських прозаїків – В. Близнеця, Г. Кияшка, Є. Кравченка, Д. Ткача, Б. Харчука заявленого вище часопроміжку.

М. Кодак правомірно акцентує на тому, що «часові виміри художнього світу літературного твору є способом поетичної гармонізації героя, тією жанровою “рамкою”, в якій йому належить виявити себе, своє історично характерне світовідчуття» [5, 85]. Дійсно, часопростір художнього світу української прози 70–80-х років ХХ століття – полярність сільської й урбаністичної панорам, що нерідко мали конкретний підтекст, – певною мірою уможливило розуміння внутрішнього світу того чи того персонажа. Наприклад, символом світу минулого в оповіданні Д. Ткача «Садівник» є образ старого саду, а в образі котловану уособлено розвиток соціалістичної системи (згадаймо «Котлован» Андрія Платонова), що агресивно утверджує себе. На перший погляд, автор наголошує на перевагах соціалістичного життя. Але відомий на той час вислів Леніна про те, що комунізм – це радянська влада «плюс електрифікація всей страны» – переведений ним в інше річище. В оповіданні художньо зафіксовано деталі побуту в описі нової квартири, у якій тепер живе Василько. Саме в епізоді порівняння, зіставлення умов, у яких раніше жила родина п'ятикласника, й опису нової квартири, використано прийом полярності простору (селище / майбутній мегаполіс) у сприйнятті світу героєм-дитиною. Хоч автор і не говорить прямо про мегаполісну стихію, але можемо припустити, що та квартира, яку отримали батьки Василька, це саме та характерна «гілка» в розвитку міського простору. Міста в епоху соціалізму візуалізувалися на географічній карті доокруж промцентрів, яким і є селище Василька. Ця квартира, що має численні переваги за комфортністю, є свідченням розвитку електрифікації. Таким чином знижується пафос опису нової квартири як знаку добробуту людини при соціалізмі.

Автор паралельно відтворює внутрішній світ хлопчика, який страждає через те, що руйнується сад (*«заплющив очі, стиснувся увесь, згорбився і трохи поточився вбік, наче то не яблуню, а його підтяли залізним ланцюгом...»* [7, 21]). Лірично, навіть дещо сентиментально виражено переживання героя від втрати майбутньої краси весняного саду, який більше не радуватиме квітами й плодами (*«Минув би ще якийсь час, і дерева почали б брунькувати. Потім з'явилися б ніжно-рожеві пелюстки цвіту, спершу на абрикосах, потім – на вишнях, яблунях та грушах. І розлилося б навкіл рожево-біле море, і наповнилося б повітря медовим духом, від якого радісно паморочиться голова...»* [7, 22]).

Антитетично до цього образу саду постає опис кар'єру, поява якого спричинила знищення саду: *«Наче й не було селища. Наче й не було садків. Тільки зяяла величезна глибока прірва. На її дні ворушилися, рухались, гули, скреготіли різні машини...»* [7, 24]. Художня акцентація в описі території, ознак, скореньованих з реаліями бездуховності (позбавлення душі) увиразнюється із врахуванням попереднього зауваження хлопця стосовно того, що коли руду виберуть, земля залишиться мертвою (*«З цього кар'єру теж колись вибрали руду, та так і полишили його напризволяще, бо що ж з ним робити, справді?...»* [7, 23]), де вперше названо прикмету смерті, а також зображення його прагнень зберегти залишки саду, якому немає місця в новому житті серед тротуарів та плакучих верб, горіхів, лип, від яких потрібна лише тінь улітку (*«Хлопчик знайшов їй (яблуні – А. Т.) місце поблизу майбутнього дитячого майданчика, аж у кутку. Хай хоч одна виросте...»* [7, 23] – як утілення надії, захованої в далекому закутку душі).

В основі подібних сюжетних колізій – суперечність між містом і селом – характерна в епоху соціалізму, що художньо, емоційно осмислювалася у творах Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, Б. Харчука та ін. Існування в літературному просторі досліджуваного періоду багатовимірною й традиційною співвідношення «село – місто», «центр – периферія» (на чому неодноразово наголошували В. Дончик, Н. Зборовська, М. Коцюбинська, Л. Мороз та ін.) зумовлювало підсвідомий поділ особистостей на типово міських чи типово сільських індивідів, наділення кожного з них певними характерними рисами. Наприклад, В. Дончик – свідомий очевидець і безпосередній учасник того непростого (нами осмислюваного двадцятиліття) покоління, яке «одну з визначальних ознак літератури вбачали в народності» [3, 14], унаслідок чого «література наївно прагнула зближення з життям, хотіла бути другою, відображеною дійсністю, розглядаючи життя як свою першооснову» [3, 15], аналізуючи прозопотік Гр. Тютюнника, підкреслював, що письменник «повернутий до села й занурений у нього (хоч є в письменника і зовсім “не сільські” повісті «День мій суботній», «Климко», окремі оповідання)...» [2, 241]. Ця думка є правомірною й щодо окремих творів – В. Близнеця, Б. Харчука, В. Положія та інших митців. Проте сільська панорама «немає ознак міфологізованості, ідеалізації, патріархальних аксесуарів, це не опоетизований осередок збереження духовності, як один час було модно зображати село і трактувати його. Воно реальне, правдиве і, отже, сучасне, а якщо й колишнє, повоєнне, то побачене сучасним поглядом письменника-реаліста» [2, 241]. Дійсно, сільський вимір у творах згаданих письменників реалістичний, нерідко болючо-реалістичний; в атмосфері воєнного неспокою (адже герої нерідко постають в умовах війни) відбувалося швидке перетворення чи радше переродження зовсім юних хлопчиків і дівчаток у «дідків» (згадаймо Близнецевих «гномиків-дідків» («Старий дзвоник»), яким було «не більше восьми-дев'яти років» [5, 284]). В. Дончик переконливо доводить, що в зображенні тогочасної дійсності і її свідків «протиставлення, принаймні акцентованого, національного села космополітичному місту» [2, 241] немає.

Герої багатьох творів названих вище авторів – мешканці різних просторових осередків: Харчукові підлітки Степан із села Тараж («Теплий попіл»), Роман і Яринка із села Кочережин («Роман і Яринка»), Мартин, Оленка з містечка Крижі («Крижі»); Близнецеві Сашко з хутора Лебедівка («Мовчун»), діти-гавроші з білоруського села Кривичі («Старий дзвоник»); Миколка Вінграновського із Кумарів («Первінка») тощо. Проте позиціонують вони, як і в Тютюнникових творах, переважно як «ті, що зберегли себе, і ті, що цього не зуміли зробити, кого можна назвати “загубленою українською людиною”» [2, 241]. Якщо згадані вище персонажі в будь-яких життєвих випробуваннях залишалися собою (що є природнім для дітей), були вірними своєму внутрішньому «Я», то останньою – «загубленою» особистістю – є зазвичай більш дорослі персонажі (донька головної героїні Мар'яни Коляди («Коляда» Б. Харчука) – юна аспірантка Ліна, в образі якої «акцентовано контраст “міське-сільське”» [6, 120]; студентка Наталка («Онук» Б. Харчука), яка проміняла не лише радість материнства на «краще» життя в міському соціумі, а й «розчавила» своїми вчинками та поглядом на життя «колишню колиску» – батьківську сім'ю).

У свідомості тієї непростой епохи закарбувалася не завжди виправдана модель міської дитини як такого собі ніжного створіння, рефлектуючого пестунчика, «відірваного» від землі, від праці на ній; для якого дивиною є все, що відбувається на селі і який не здатний «перевиховатися» чи то «впустити в серце» сільську колоритність тощо. Таким є, на перший погляд, образ Ігоря Кучеренка («Тихесенько вітер віє» Є. Кравченка), який приїхав на літні канікули до бабусі й дідуса в село Очеретне. Автор проводить свого героя через безліч дитячих пригод: плавання «на тиквах», випасання свині й катання на ній, фізична спецпідготовка до походу в Гайдамацький яр, випробовування рушниці, вибирання «стиглих» кавунів на городі, лови бджолиного роя, а наостанок – похід за самоцвітами, «зустріч» з вовками. Прозаїк художньо відтворює еволюцію дитини, виявляючи різновекторні її психовідчуття (невпевненості, нерішучості, страху) через деталі міміки, рухів, поведінкової манери, виокремлюючи намагання хлопця «закріпитися» в сільському просторі, перебороти свої страхи, аби не почути принизливе «боягуз», аби не виділятися з-поміж місцевих хлопчаків. В образі Павлика («Жайворони» Г. Кияшка), котрий тільки-но закінчив третій клас, письменник також акумулює риси типово міської дитини, яку сприйняли спочатку в Жайворонах як «якесь чудо-юдо» [7, 26] (зокрема, і бабуся Федька). У його характеристиці постає образ дитини зі своїми фобіями й симпатіями, умінням фантазувати, дивувати, робити певні сміливі вчинки й висновки, яка з острахом сприймає все нове й незвідане досі. Разом з тим вчинок Павлика – втеча з дому (аби не пропало довгождане літо), прагнення звільнитися від тітчиного нав'язливо-узурпаторського режиму «оздоровлення» – є своєрідним їх запереченням. Розгортаючи сюжет, письменник акцентує думку, що сільська атмосфера й когорта нових друзів апробовували хлопчика на стійкість, навчали, «як самому хліб заробляти» [4, 100].

Як справедливо підкреслює В. Фоменко, «однією з гострих проблем урбанізації є занепад ціннісних орієнтацій суспільства, що приводить до



негативного впливу на розвиток та формування особистості» [8, 274]. У площині опозиції село / місто унаочнюється вираз специфіки внутрішнього світу і дорослих – Ліни («Коляда» Б. Харчука), В'ячеслава Денисенка («Вишневі ночі» Б. Харчука), і ще зовсім юних – Оксани («Танці Йоганнеса Брамса» А. Дрофана), Наталки («Онук» Б. Харчука), що зазнає істотних змін після їхнього переїзду до мегаполісу. Місто асоціативно постає як простір, що знекровлює внутрішнє «Я» особистості, знецінює колись засвоєні батьківські / материнські заповіді. Адже місто, «пропонуючи людині різноманітність вибору, воно його в той же час цієї свободи позбавляє» [8, 309]. Село ж постає тим середовищем, у яке нерідко (у думках, у підсвідомості, а то й наяву) повертаються чи тікають герої («Вишневі ночі» Б. Харчука, «Танці Йоганнеса Брамса» А. Дрофана та ін.), аби насолодитися життям. Такі дії є своєрідним протестом проти буденності, вони спрогнозовані бажанням звільнитися від своїх обов'язків. Ці миттєві бажання / дії моделюють справжнє «Я» індивіда, розкриваючи істинне моральне «обличчя» душі.

#### Список використаних джерел

1. Близнець В. Старий дзвоник / Віктор Близнець // Близнець В. Древлани : [повісті]. – К. : Дніпро, 1979. – С. 269–300.
2. Дончик В. Г. Любов і біль / Віталій Григорович Дончик // Дончик В. Г. Доля української літератури – доля України : [монологи й полілоги]. – К. : Грамота, 2011. – С. 218 – 246.
3. Дончик В. Г. Текст і контекст (Замість передслова) / Віталій Григорович Дончик // Дончик В. Г. Доля української літератури – доля України : [монологи й полілоги]. – К. : Грамота, 2011. – С. 6–15.
4. Кияшко Г. Жайворони : [повість] / Григорій Кияшко. – К. : Веселка, 1970. – 103 с.
5. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис. – [2-ге вид., доповнене] / Микола Пилипович Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
6. Співак І. Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики : [монографія] / Ірина Співак. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. – 180 с.
7. Ткач Д. Садівник : [оповідання] / Дмитро Ткач. – К. : Веселка, 1977. – 72 с.
8. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія : [монографія] / Віра Григорівна Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.

#### Annotation

**Taranenko A. V. The inner world of the child hero within the opposition city / village in the Ukrainian prose of the 70–80s of the 20<sup>th</sup> century**

*The challenging historical and cultural epoch of the 70-80s of the last century is marked with a range of achievements in the development of literature (deepening of the humanistic dimensions in literary works, focusing authors' attention at the expression*

of the inner world of the personality, deep psychological features etc.) and failures (artificial images, ideological bias in the whole). It became the age of work for many future key figures in the Ukrainian literature, such as V. Blysnets, Ye. Hutsalo, A. Drofania, H. Tutunnyk, B. Kharchuk etc. These writers wrote the thing that they accepted as true, real, spiritual irrespective of the place of their personality location which became the object of their artistic embodiment.

On the basis of the analysis of the literary works of the Ukrainian prose writers of the 70-80s of the 20th century (short story «The Gardener» by D. Tkach, story «The Old Bell» by B. Blyznets, «The Larks» by H. Kyiashko, «The Wind blows quietly» by Ye. Kravchenko, «Grandson», «Kolyada» by B. Kharchuk etc.) the article highlights the peculiarities of the embodiment of the inner world of the child hero, his psychological state within the village / city space. It stresses on the conceptuality of the Time and Space polarity, the development of the motif of the despiritualization.

The specificity of the inner world of adult heroes and child heroes is demonstrated within the opposition village / city. Their inner world is considerably changed when they move to the metropolitan city. The city is associated with the space that depletes the inner «I» of the personality, devaluates parents' wills. Village is often the place (in the thoughts, in the unconsciousness and in reality) where the heroes return or escape to enjoy life. Such actions are so-called protest against the everyday routine, they are caused by the desire to get rid of their duties. These quick wishes / actions model the real «I» of the individual, revealing the real morale «face» of the soul.

**Key words:** Ukrainian prose, psychologism, personality, child hero, inner world, village, city, garden, career, motions, mimics.

УДК 821.161.2–3.09

І. В. Бурлакова, І. В. Кропивко (м. Дніпро)

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ АРТ-БУКУ Ю. ІЗДРИКА  
«UNDERWORD»**

*У статті розглянуто специфіку інтермедіальної образності арт-буку Юрія Іздрика «Underword». Відзначено, що арт-бук розрахований на концептуально-візуальне сприйняття. Основними елементами образотворення в ньому є колажність, кітчевість, музичність, поєднання семіотичних систем різних видів мистецтва (література, музика, живопис). Інтермедіальність досягається завдяки засобам мовної гри, акцентуаційних деталях на малюнках та фотоколажах, алюзій, графічного оформлення тексту та його структури.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, інтермедіальність, колаж, арт-бук, фотографія, кітч, мовна гра, реципієнт.

*В статье рассматривается специфика интермедиальной образности арт-бука Юрия Издрика «Underword». Отмечается, что арт-бук рассчитан на концептуально-визуальное восприятие. Основными элементами образности в нем являются коллажность, китчевость, музыкальность, сочетание семиотических систем различных видов искусства (литература, музыка, живопись). Интермедиальность обеспечивают средства языковой игры, акцентирующие детали на рисунках и фотоколлажах, аллюзии, графическое оформление текста и его структуры.*

**Ключевые слова:** интертекстуальность, интермедиальность, коллаж, арт-бук, фотография, китч, языковая игра, реципиент.

Інтермедіальність художнього тексту є однією з ознак сучасної постмодерністської літератури, представленою, зокрема, у творах українських письменників Т. Прохаська («FM “Галичина”»), Л. Гончар і Р. Найді («Козацький роман») та Ю. Іздрика («SUMMA», «Флешка. Дефрагментація»). Ю. Іздрик звертається до парадигм інтермедіальності в арт-буці «Underword», що є об'єктом розгляду в нашій статті, розрахованому на концептуально-візуальне сприйняття тексту.

Інтермедіальність – це інтерсеміотичне відтворення в літературному тексті образних структур інших видів мистецтва. Як зауважує В. Просалова,

інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у літературному тексті дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень [7, 52–53]. На думку дослідниці, феномен інтермедіальності призводить до збагачення зображально-виражальних засобів художньої літератури за рахунок засвоєння надбань інших видів мистецтва [6, 16]. Також В. Просалова наголошує, що інтермедіальні дослідження в літературознавстві досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, зосередженого на визначенні взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів, а започатковані вони були в українському літературознавстві наприкінці минулого століття [7, 47].

Творчість Ю. Іздрика на сьогодні недостатньо досліджена. Арт-бук «Underword» привернув увагу дослідниць Н. Коваль [4] та Г. Листвак [5]. У статті «Літературне ді-джейство» Н. Коваль ідеться про функційність музичних алюзій у творах українських письменників, синтез мистецтв – літератури й музики: психоделію в постмодерні за творами Ю. Іздрика («DrumТиАтр»), С. Жадана («Anarchy in the Ukr») та Л. Дереша («Культ»), зокрема музичні алюзії в арт-буці Ю. Іздрика «Underword». Г. Листвак у статті «Риси “книги художника” в сучасних українських виданнях» розглядає добірку сучасних українських творів, у тому числі й «Underword» Ю. Іздрика, акцентуючи на таких рисах, що дають змогу ідентифікувати всі аналізовані твори як «книги художника» або наближені до них. Стан осмислення текстів арт-буку Ю. Іздрика та зростання інтересу читачів до його творчого доробку, а головне, оригінальність образотворчої специфіки арт-буку зумовлюють актуальність нашого дослідження та визначають мету статті – виявити особливості інтермедіальної образності арт-буку Ю. Іздрика «Underword».

«Underword» – це унікальна збірка філософської прози й поезії у форматі авторського мистецького альбому. У ній «візуальна жестова мова, яка є невербальною, передає “вербальне” повідомлення через сукупність візуальних знаків» [1, 52]. Ці якості, відзначені в роботі Н. Гаврилюк стосовно інших літературних текстів, властиві й стилю Ю. Іздрика, зокрема у використанні колажів та фото автора в аналізованому альбомі. На думку Г. Листвак, несподіване, нестандартне (але не випадкове) розташування стандартних елементів у книзі – одна з рис «книги художника». Дослідниця зазначає, що прагнення до неформальності, до руйнування усталених норм спонукає експериментувати й часто призводить до вдалих видавничих знахідок [5, 43]. Такою знахідкою є й арт-бук Ю. Іздрика «Underword». Проте «Underword» насправді книгою не є. Сам Юрій Іздрик називає видання альбомом, у якому оприявнюється інтермедіальний характер прози письменника.

Ю. Іздрик концептуалізує назву альбому й на цьому паратекстуальному рівні розпочинає гру з реципієнтом. «Підземний світ» та «поза словом» – саме так дослівно можна перекласти назву арт-буку «Underword». Гра слів наголошена візуальними засобами (шрифт, оформлення назви видання (underword і underworld), заголовки в книзі з малої літери). Також для альбому характерне



вільне компонування текстових та графічних компонентів, акцентоване системою вертикальних і горизонтальних колонтитулів та колонцифр, заголовкових лінійок. Текстуальному контенту альбому «Underword» властиві фрагментарність і лаконічність, а в оформленні здебільшого використовується техніка колажу та текстові елементи як графічні засоби. Колажі, фотографії, малюнки в альбомі – це не звичне ілюстрування тексту, а спроба органічного поєднання тексту й візії. Сам арт-бук, якщо його розглядати як текстовий варіант, є колажем творчості Юрія Іздрика різних періодів його життя, що доповнюється фотоколажем, бриколажем. Використання техніки колажу, графічних малюнків в альбомі «Underword» визначає його смислові та інтерпретаційні поля. Колаж як композиційний прийом пов'язаний із стратегією введення «реальності» до художнього простору. Колажні повідомлення та образи в тексті альбому відзначаються високою інформативністю та безпосередньою апеляцією до реципієнта.

Альбом «Underword» можна починати читати з будь-якого місця, сторінки, оскільки всі тексти є самодостатніми й не залежать один від одного. Візуальний складник акцентує інтермедійне поле, є одним із головних чинників синтезу літератури з іншими видами мистецтва. У книзі «Underword» чітко простежується візуально-вербальна специфіка образів. При цьому візуальний компонент посідає пріоритетну позицію по відношенню до вербального. Зміст альбому передусім сприймається через візуальні образи (фотографії, малюнки, колажі), а вже потім через текст. Тобто смисл тексту лише асоціативно пов'язаний зі словом та пізнається за його межами. Подвійна інтерсеміотична природа художніх образів арт-буку зумовлює багатогранність інтерпретацій залежно від рівня підготовленості читача до сприйняття змісту книги.

У книзі «Underword» вдало поєднано візуальний ряд, літературу й музику. Один із розділів – «drumтиатр inside» – присвячений проекту «DrumТиАтр», заснованому 2010 року вже культовим на той час письменником Юрієм Іздриком, молодим поетом Григорієм Семенчуком та фотомитцем Ростиславом Шпукком. Юрій Іздрик удається до малих поетичних форм, зокрема до поезомузики. Тексти мають нескладну організацію, при цьому в них багаторазові повтори, ключові слова й вирази, ритми – наче в заклинаннях тощо, наприклад: *«у нього немає нічого крім нервів / у мене немає нікого крім Бога / це наші рецепти це наші резерви / і довга дорога і довга дорога...»* [3, 66].

Юрій Іздрик переважно звертається до кітчевих образів. Він зумисно творить кітч – кітч цитатний, опредмечений. Мається на увазі кітч як прийом і стиль, який свідомо репродукується, цитується, переноситься в різні контексти, поєднується з різними стилями [2, 236]. Загалом кітч є основним прийомом поп-арту, що вибудовується на використанні образів, тем і текстів реклам, упаковок і коміксів. Зокрема, Ю. Іздрик, обігруючи в словесно-візуальному колажі тему «куріння», іронічно заявляє: *«куріння шкодить твоєму оточенню. Скористайся цим»* [3, 92]. Концептуального значення набуває шрифт на малюнку. Перше речення наведеної вище тези виділено чорним кольором та обведено траурною рамкою, що нагадує упаковку цигарок з візуалізацією застороги щодо шкідливості паління. Наступне речення є антитетичним першому, що увиразнюється

візуально. Якщо перше речення набрано чорним шрифтом, то інше – надруковано білим. Гра як прийом простежується в змалюванні упаковки від цигарок, на якій зображено наркотичну траву (коноплю), назва якої подається англійською мовою («cannabis»). Водночас обігрується фраза «Курці помирають радо»: літера «д» виділена червоним кольором, що є алюзією на зміст твердження «Курці помирають рано». Ю. Іздрик активно використовує соціокультурний кітч. Мета цього виду кітчю: «розсмішити й об'єднати людей, давши їм пародії на різні комплекси» (Т. Гундорова) [2, 14]. Соціокультурний смисл – зібрати в колоритному образі й персоніфікувати соціальні, національні, гендерні комплекси та, виставивши їх задля осміяння на «публіку», допомогти звільнитися від них. Автор торкається важливих суспільних проблем, але інтерпретує їх іронічно, грайливо.

Для увиразнення інтермедіального характеру альбому Юрій Іздрик уживає алюзії на культури різних країн, зокрема на культуру США як «батьківщину» сучасного кітчю. Таким є колаж на фоні прапора Америки з написом «LOLITA» (алюзія на роман Володимира Набокова «Лоліта»). Ю. Іздрик поруч з українськими фразами та словами широко застосовує англійські, поєднуючи таким чином дві культури в одну, наприклад: «*I next page, зрозуміло, бо переповідати всі мої моралізаторські сентенції, викладені з недорікуватістю білінгви, нема сенсу*» [3, 49]. Він апелює і до алюзій на сучасні українську культуру й літературу. Зокрема, у розділі «родина, друзі» він цитує своїх друзів Г. Семенчука, Ю. Андруховича: «*“...у мене є парашут...” Грицько Семенчук*» [3, 35]; «*“Що я можу? Хрипуча сурма наді мною. / Я півсвіту пройшов приблизно. / Можу босим іти за твоєю труною, / рідна панно, стара вітчизно” Ю. Андрухович*» [3, 47]. Крім того, автор поряд із наведеною цитатою подає фото Ю. Андруховича.

Значущим для ігрового аспекту інтермедіальної образності названої збірки є візуальний ряд, реалізований у паратексті альбому. Зокрема, привертає увагу графічне оприявлення нумерації та її розташування на сторінці. Нумери розміщені на кожному аркуші по-різному: збоку, зверху, внизу сторінки. Вони мають неоднаковий розмір: переважно цифри маленькі, але на певних аркушах вони можуть бути значно збільшені, займати півсторінки або знаходитися в межах картинки, фотографії. Це сприяє варіативності інтерпретації образів, оскільки складно відразу визначити, чи це номер сторінки, чи концептуальний маркер. Більш важливою для архітектоніки книги Ю. Іздрика є наявність на кожній сторінці підзаголовків, наприклад: «*store stone*» [3, 47], «*інфінітив*» [3, 30], «*колискова*» [3, 45], «*зима на зламі*» [3, 99]. Усі вони набрані синім кольором та підкреслені, що є алюзією на гіперпосилання комп'ютерного тексту. Кожен із підзаголовків, як і гіпертекст, задають читачеві смисл, відсилають до конкретних текстів чи образів. Ю. Іздрик вдається також до гри зі значеннями слів, що полягає в ситуативному зіткненні смислу слова та його написання, візуального оформлення, наприклад: «*To be у сутінках не складно*» [3, 30]. Ця фраза потенційно має декілька смислів та трактувань. По-перше, це може бути звичайне використання дієслова «бути» англійською мовою – «to be». У такому випадку

Ефект гри зі словами спостерігається і в межах колажу. Зокрема, у розділі «дитинство, школа» Ю. Іздрик обіграє слово «камінь». На картинці зображено камені різних форм та розмірів на тлі туману. Проте головну роль у потрактуванні цього колажу відіграє надпис. Усі літери слова «камінь» червоного кольору, лише м'який знак виділено білим. Показовим є розташування літер у слові, що впливає на інтерпретацію самого поняття. М'який знак, по-перше, відрізняється від інших літер своїм великим розміром, а по-друге, він нахилений вниз, ніби випадає з контексту. Тоді слово прочитується як «камін». Літера «к» дещо розмита, тому слово можна прочитати як «амінь» (відсилання до релігії, молитви). Сам Ю. Іздрик у тексті зазначає: *«ТомУ хімія в тОму, що ви бачите ті ж літери, що і я, а містика в тОму, що пейзажі за нашими вікнами – різні»* [3, 14]. Колаж має три різних прочитання, що залежить від уяви читача. Кожен реципієнт бачить одну й ту саму картинку, одні й ті ж літери, але смисл кожен вкладає свій.

Ю. Іздрик концептуалізує не лише слово, знак, а й власний образ як автора, персонажа й об'єкта нарації. У зв'язку із цим важливу роль в архітектоніці книги відіграють фотографії, фотоколажі в поєднанні з текстом. У цьому виді інтермедіальної взаємодії фотографія стає предметом роздумів автора, виявляє приховані сторони людського характеру, відношення фотографії до таких філософських субстанцій, як час, пам'ять, смерть, вічність, що стають темою книги, а окремий фотознімок та історія, пов'язані з ним, дають поштовх до оповіді.

68

періоди його життя та містять в собі фотоколажі й малюнки. Візуальний складник відіграє в альбомі концептуальну роль. Це спроба створити образність, засновану на синтезі літератури з іншими видами мистецтва, переважно візуальними, та на спробі надати літературному образу іншого типу виразності й інформативності. Джерелом естетичного впливу на реципієнта в книзі «Underword», крім слова як носія значення, є його графічна візуалізація та розташування на аркуші паперу. Активізації уваги реципієнта сприяє використання автором прийому мовної гри, акцентуаційних деталей на малюнках та фотоколажах, алюзій, різноманітного графічного оформлення тексту та його структури. Основними інтермедіальними засобами в структурі книги є поєднання елементів різних видів мистецтва (література, музика, живопис), колажність, кітчевість та музичність.

#### Список використаних джерел

1. Гаврилюк Н. Візуальний образ як текст / Н. Гаврилюк // Слово і Час : Науково-теоретичний журнал. – 2015. – № 4. – С. 41–49.
2. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
3. Іздрик Ю. Underword / Ю. Іздрик. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2011. – 160 с.
4. Коваль Н. Літературне ді-джейство / Н. Коваль // Коло : книгознавчий часопис. – К., 2013. – № 3. – С. 68–71.
5. Листвак Г. Б. Риси «книги художника» в сучасних українських виданнях / Г. Б. Листвак // Актуальні проблеми книжкової справи. Поліграфія і видавнича справа. Науково-технічний збірник – Л. : Українська академія друкарства, 2012. – № 4 (56). – С. 39–45.
6. Просалова В. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків / В. Просалова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – Вип. 15 – С. 12–18.
7. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / В. Просалова // Філологічні семінари. – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 16. – С. 46–53.

#### Annotation

***Burlakova I. V., Kropyvko I. V. Intermediate imagery of the art-book «Underword» written by Y. Izdryk***

*The article is devoted to the investigation of the imagery specific features of the art-book «Underword» written by Y. Izdryk. Its aim is to show the peculiarity of the intermediate imagery of the book. The album is deliberated to the conceptual-visual perception. The character features of this art-book by Izdryk: the conceptuality and the game, which embody in the title of the book, in the print design, in the numerating of the pages. The fragmentary and laconism are inherent to the textual content of the album «Underword». The technic of collages, of the photos, of the print accent, using the text's*



elements as the graphic mode of expression, show the intermediate specific of the book. Every collage, photo, drawing in the album is the attempt to unite the text and views in organic way, which leads to the recipient's interest.

The art-book is the collage of the Izdryk's creative works from different periods of his life, which is supplemented with photo-collage and bri-collage. The using the photo-collage and different graphic drawings in the album defines its sensible and interpretable fields. Collage messages and images in the album are distinguished with high informative and spontaneous appellation to the recipient. The graphic and colorful design of the structural parts of the book is full of informative sense because of the separate signs and words, which lead to the perception of them as those in movement.

The important feature of the imagery of this art-book is the kitch, which is available not only in the book, but also in the structure of the album. Y. Izdryk uses sociocultural kitch, the main aim of which is to make people laugh, to make people unite, giving the parodies on the different complexes. The author touches the important social problems, but shows them ironically and playfully.

The main structural elements of the Izdryk's creative work are collage, kitch, speech playing, using the accentuating details on the drawings and photo-collages, allusion, graphic printing of the text and its structures.

**Key words:** intermediate, collage, art-book, photo, kitch, speech playing, recipient.

УДК 821.161.2–311.6–94].09

О. В. Гонюк (м. Дніпро)

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

У статті розглянуто жанрово-стильові особливості роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Відзначено жанровий синкретизм твору, зокрема поєднання ознак мелодрами, дамського, історичного, психологічного роману й детективу. Ідеться про такі засоби творення історичного хронологу та передачі колориту доби початку ХХ ст., як детальні описи станіславівських помешкань і вулиць, тогочасної моди, культурних заходів, що зумовило жанровизначення твору як історіографічного метароману.

**Ключові слова:** історіографічний метароман, постмодернізм, історичні реалії, психологізм, жіноча суб'єктивність, алюзійність.

В статье рассматриваются жанрово-стилевые особенности романа Софии Андрухович «Феликс Австрия». Отмечены особенности жанрового

*синкретизма произведения, в частности объединение признаков дамского, исторического, психологического романа и детектива. Исследованы такие средства создания исторического хронотоп и передачи колорита эпохи начала XX века, как детальные описания станиславовских помещений и улиц, моды того времени, культурных мероприятий, что обеспечивает определение жанра произведения как историографического метаромана.*

**Ключевые слова:** *историографический метароман, постмодернизм, исторические реалии, психологизм, женская субъективность, аллюзийность.*

Жанровий синкретизм, переплетення ознак масової й елітарної літератури, глибокий психологізм і сповідальний характер оповіді, іронічність, інтертекстуальні вкраплення, карнавалізація дійсності, наявність героя-метафори як одного з прийомів гри автора з читачем – ці та інші не менш яскраві ознаки сучасного постмодерного дискурсу характерні для роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Оpubлікований 2014 р., цей прозовий твір авторки епатажної «Сьомги» став переможцем конкурсу «Книга року ВВС – 2014». Ця книжка також визнана лауреатом спеціальної відзнаки на Львівському форумі видавців, стала Книгою року Бі-Бі-Сі, ЛітАкцентом року, 2015 р. удостоєна премії фонду Лесі та Петра Ковалевих (США). Роман привернув увагу широких читацьких і літературознавчих кіл, особливості його поетики розглядали в низці інтерв'ю та рецензій, зокрема М. Бриних [3], А. Дзюбак [6], Н. Корнієнко [7], Є. Нестерович [9], Є. Стасіневич [10], Д. Тарадай [11], Р. Харчук [12] та ін. Проте цілісне системне дослідження жанрово-стильової специфіки твору «Фелікс Австрія», як і прозового доробку Софії Андрухович у цілому, на сьогодні в літературознавчій науці відсутнє, залишається відкритим і питання його жанрової природи, що й зумовлює актуальність нашої розвідки. Метою дослідницьких пошуків є виявлення жанрових та стильових особливостей роману «Фелікса Австрії».

«Літературно-критичний дискурс твору засвідчив той набір унікальних рис романної структури й авторського стилю, які визначають його місце в літературному процесі: стилістична вправність, атмосферність, пропрацьованість деталей, психологізм», – слушно зауважує Т. Гребенюк [5, 97]. Високо оцінює «Фелікса Австрію» М. Бриних, наголошуючи стосовно художнього рівня твору, що «фактура роману складна, насичена, деталізована. Це самодостатній літературний делікатес. Читач охоче повірить цій історії, бо її правдивість криється у стилістиці, мові. Аж такого відшліфованого тексту вже давно не було у сучасній вітчизняній прозі» [3]. У визначенні жанрової природи твору Софії Андрухович науковці не дійшли спільної думки. Проблема жанру «Фелікса Австрії» залишається відкритою.

М. Бриних, Є. Стасіневич розглядають твір як ретророман, у якому в основну оповідь вплетено історію з крадіжками, що надає йому детективного відтінку. Останній відзначає також у тексті твору елементи мелодрами, історичного роману, детективу та акцентує, що «Фелікс Австрія» «має загальним

тлом кулінарію, але при цьому він не є масовою літературою й не дорівнює цілком одному жанру...» [10].

М. Бриних помічає в книзі «Фелікс Австрія» поєднання ознак мелодрами та дамського роману. Зважаючи на те, що цей твір написала жінка й на його сторінках репрезентовано внутрішній світ Аделі й Стефи, його головних героїнь, правомірно зараховувати твір до жіночої прози. На думку Є. Нестерович, це психологічний роман в історичних декораціях: «минуле й історія присутні в ньому на рівні фактажу, лексикону, але не на рівні сюжету» [9]. Дослідниця пропонує «прочитання тексту як формалістичного експерименту» [9].

Обрана автором форма твору – щоденник Стефи дає змогу розкрити душу героїні чи емоційно-оцінне ставлення до подій, світу, дійсності. «Фелікс Австрія» – це історія стосунків двох жінок, які, послуговуючись термінологією З. Фрейда, можна визначити як перверсивні, або патологічні. Намагаючись зрозуміти власне ставлення до Аделі, визначити свою роль у її житті, Стефа усвідомлює, що вони – «...не подруги, не сестри. Немає такого слова, що могло б описати зв'язок, яким ми зшиті» [1, 48]; «...ми з Аделею – як два дерева, які сплелись стовбурами...» [1, 48]. Такий зв'язок урешті-решт стає нестерпним для обох жінок, оскільки жодна з них не може жити власним життям. Функцію резонера у творі відіграє юнак Велвел, який чітко окреслює реальне становище Стефи: *«Кажуть, що пані добровільно віддала своє життя якійсь іншій пані і робить для неї все, хоч та жінка не є хворою чи немічною. Що пані живе, як пес при господарі»* [1, 225]. У межовій ситуації – пожежі та реальної загрози життю Стефа усвідомлює, що *«...була сомнамбулою, яка бреде по даху. Ось я дійшла до краю. Нічого не змінилось. Просто з повітря хтось здер найтонший шар. І тепер я бачу: я балансувала над прірвою. Прірва не має дна. Я сама собі стала ілюзіоністом, який вводить в оману, і публікою, що з охотою піддається гіпнозові»* [1, 278].

Як зазначила сама авторка, «моя книжка – про події, які відбуваються всередині людини, а не про події, які відбуваються назовні. Тому що виникла ідея з певних обставин життєвих, з роздумів, які призвели до відкриття, що кожна людина дуже часто живе у власному світі, сформованому нею» [2]. Невипадково письменниця вводить у твір образ реальної історичної особи за часів Австро-Угорської імперії – видатного ілюзіоніста Ернеста Торна, майстра творення ілюзорного світу. Водночас кожен із героїв роману – «ілюзіоніст у собі». Доктор Ангер, Петро і, безперечно, Аделя зі Стефою постають жертвами власних ілюзій, оскільки *«люди бачать те, що самі хочуть побачити»* [1, 278]. Доктор Ангер не змірився із загибеллю коханої дружини під час пожежі й у спогадах ніби заново проживає щасливі моменти. Митець Петро Сколик живе в ілюзорному світі мистецтва, і його дивацтво (*«...милується грудками сирієї землі, битим склом, калюжею розливої нафти. А найдужче – мерцями, для яких робить пам'ятники»* [1, 28]) вмотивовано в словах Стефи: *«Петро – художник, він живе у світі образів та обрисів, у фактурах, вигинах і заламуваннях світла»* [1, 28].

Як зазначила Т. Бовсунівська, у сучасному літературному процесі «художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів» [2, 55], «канонічна модель

жанру в сучасному літературному дискурсі похитнулася через розмивання жанрових меж й нівелювання кордонів між високою та масовою літературою» [2, 315]. На нашу думку, найприйнятніше жанровизначення твору Софії Андрухович «Фелікс Австрія» – історіографічний метароман, новий вид історичного роману в постмодерну добу, у якому змішано дискурси елітарної й масової літератури, алюзійність та іронічність. У творі детально виписана лінія Ангера-миловара – батька доктора Ангера (досить прозора алюзія на історію роду Хосе Аркадіа Буендіа з роману «Сто років самотності» Г. Маркеса). Наявність елементів магічного реалізму, зокрема, за визначенням авторки, героя-метафори (ілюзіоніст Ернест Торн, а також образ хлопця Фелікса, як і Мелькіадес у романі Г. Маркеса «Сто років самотності») робить ці твори типологічно близькими. Г. Левченко відзначає алюзійні перегуки образу Стефанії Чорненько з Ольгою Кобилянською та героїнями її прози, а доля героїні – Стефанії Чорненько, на думку дослідниці, відсилає до біографії «гірської орлиці», «...котра за всіх своїх вільнолюбивих поривань залишилась усе ж у рамках сумлінного виконання патріархальних вимог і норм» [8, 147].

Т. Гребенюк до безперечних позитивів тексту роману «Фелікс Австрія» відносить використання авторкою таємниці – «...і як непізнаної, прихованої від читача або героя твору інформації – і як непізнаного за своєю природою, недоступного людині знання» [5, 98]. На її думку, «характер звернення письменниці до хронотопу минулого дає підстави охарактеризувати роман як вияв традиції історіографічної метапрози (historiographic metafiction) – різновиду постмодерністської прози, у якій піддається сумніву довіра до історії та стереотипів зображення минулого й постулюється суб'єктивізація оповіді» [5, 97]. Для героїв історіографічних метароманів характерним є занурення в минуле з метою самопізнання, виявлення своєї справжньої сутності. Для Стефи минуле невіддільне від теперішнього, вона шукає себе «справжню» в минулому, точкою відліку якого постає ситуація пожежі в будинку доктора Ангера, що спричинила загибель матерів Аделі й Стефи. Апокаліптичний вогонь знищив щасливий світ родини Ангерів. Друга пожежа у фіналі роману інтерпретується автором як така, що дарує Стефі очищення й прозріння: *«Я вже нічого не бачу і майже не можу дихати. Але моя голова працює на диво чітко. Ніколи ще не було в мені такої ясності. Я бачу своє життя, як на долоні. Немає нічого простішого від цих п'яти пальців. Тільки тепер, коли навколо все наповнено ядучим димом, я нарешті зрозуміла, в якій омані жила»* [1, 278]. Стосунки Аделі й Стефи – це ілюзія справжньої дружби й турботи, насправді – історія заздрощів та ревнощів. Як зізнається Аделя, вона завжди ревнувала батька до Стефи і їй здавалося, що він любить Стефу так само. Передсмертні слова доктора Ангера, адресовані Стефі, створюють своєрідне обрамлення. Проте на початку й у кінці роману вони мають полярно протилежний зміст. Засліплена хворобливою прив'язаністю до Аделі, Стефа по-своєму сприймає останню фразу доктора, кінець якої вона «вже радше вгадала, ніж почула»: *«Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефію, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мушиш Аделі служити»* [1, 57]. У кінці твору, перечитавши останнього листа доктора Ангера, Стефа переноситься



в минуле, вона чітко чує кожне слово людини, яка стала їй за батька, хоч насправді не хоче нічого чути: *«Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделю лишити»* [1, 260].

Психологія героїв твору Софії Андрухович розкривається на історичному тлі 1900-х років: у центрі уваги авторки перебуває місто Станіславів (теперішній Івано-Франківськ) кінця ХІХ – початку ХХ ст., яке на той час входило до Австро-Угорщини. Письменниця акцентує увагу не на відтворенні конкретного історичного проміжку часу, хоч, безперечно, у тексті змальована «щаслива» Австрія (*felix Austria*) 1900-х років, а на зображенні долі представників роду доктора Ангера, що надає роману Софії Андрухович ознак жанру родинної саги. Уже перші рядки твору інтригують читача та занурюють у вир подій початку ХХ ст.: *«Нема спокою в цьому домі. Особливо на зимові свята. Карнавал на карнавалі: бал техніків у театральній залі, перший «вовняний» вечір в Музичному товаристві ім. Монюшка, у казино – академічна вечірка, костюмований раут, який організував місцевий “Сокіл”, і так на два місяці наперед...»* [1, 7].

Як пояснює письменниця, *«...найважливішим для мене було створення особливої атмосфери, в яку читач повірить і в яку захоче зануритись – достовірність атмосфери того часу, яка складається із дрібниць, із повсякденних деталей»* [11]. Герої роману віддають данину моді, що продемонстровано низкою відповідних деталей: *«місцеві голтуси – лощені й пахучі молодики»* [1, 15] одягнені у *«велетенські коміри, фантастичні кравати з химерними візерунками, капелюхи неймовірної височини»* [1, 15]. Таким чином виокреслюється й епоха наукових винаходів та відкриттів: *«А часи швидкі, часи світлі. Фабриканти Маргошес і Ліберман мчать Тисменицькою дорогою на автомобілях зі швидкістю 15 кілометрів на годину. Ще не встигли ми натішитись дивовижними газовими ліхтарями – а вже наш дверець освітлено електрикою»* [1, 12]; *«проміння Рентгена наскрізь бачить людське тіло з усіма фляками»* [1, 13]; *«нині – фотографічні апарати за лічені хвилини збережуть на вічні віки твій точний образ»* [1, 15]. Історичний хронотоп 1900-х представлений через детально виписані предметні реалії тогочасної архітектури (наприклад, в описі будинків на розі Липової та Гіллера: *«краєм ока вихоплюю звичні вілли, прикрашені люнетами й тимпанами; фронтони серед рясного липового листа, класичні портики й колонади, ковані брами й балкончики»* [1, 63]), одягу, властивих йому еkleктичних поєднань (*«...поруч із вузькими англійськими спідницями хвилюються численні волани, поруч із тяжкими оксамитовими аплікаціями в'ються грайливі разки блискучих намистин...»*) та кухні (потрібно згадати сніжну бабку зі збитих вершків, кнедлі, *Maria-Theresienbouillon*, бішкоптові тістечка з абрикосами й інші страви, які готує Стефа).

Таким чином, заглиблення в минуле, детальне відтворення колориту доби початку ХХ ст., опис станіславівських помешкань і вулиць, тогочасної моди та культурних заходів, зображення психології героїв на тлі епохи, суб'єктивізація оповіді, зокрема відтворення жіночої суб'єктивності, широкі алюзійні зв'язки

засвідчують жанровизначення твору «Фелікс Австрія» Софії Андрухович як історіографічного метароману.

#### Список використаних джерел

1. Андрухович С. Фелікс Австрія: роман /Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 288 с.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: [підручник] / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
3. Бриних М. «Читач повірить цій історії, бо її правдивість криється в мові» [Електронний ресурс] / Михайло Бриних. – Режим доступу: <http://www.kolomyua.org/se/sities/pb/5820>.
4. Ганошенко Ю. Археологія психічного: онтологія часу в сучасній українській прозі [Електронний ресурс] / Юрій Ганошенко // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. – 2015. – Т. 259. – Вип. 247. – С. 24–28. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl\\_2015\\_259\\_247\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2015_259_247_6)
5. Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович [Електронний ресурс] / Тетяна Гребенюк // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. – 2016. – Вип. 2. – С. 97–101. – Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufild-2016-2-18>
6. Дзюбак А. «Фелікс Австрія»: убивча дружба, кулінарія і трішки магічного реалізму [Електронний ресурс] / Анастасія Дзюбак. – Режим доступу: <http://www.starylev.com.ua/club/article/feliks-avstriya-ubyvcha-druzba-kulinariya-i-trishky-magichnogo-realizmu>
7. Корнієнко Н. Софія Андрухович: Назву книжки «Фелікс Австрія» мені «підказав» батько [Електронний ресурс] / Наталя Корнієнко. – Режим доступу: <http://www.chytomo.com/interview/sofia-andruxovich-nazvu-knizki-felix-avstriya-meni-pidkazav-batko>.
8. Левченко Г. Мармулядовий апокаліпсис або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» / Галина Левченко // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2016. – № 1. – С. 145–152.
9. Нестерович Є. Ляльковий будиночок «Фелікс Австрія» [Електронний ресурс] / Євгенія Нестерович. – Режим доступу: <http://www.culture.lb.ua/news/2014/09/23/lyalkoviy-budinochok-feliks.html>.
10. Стасіневич Є. Масова література як дзеркало української критики [Електронний ресурс] / Євген Стасіневич. – Режим доступу: <http://www.litakcent.com/2014/10/29/masova-literatura-jak-dzerkalo-ukrajinskoji-krytyky>.

11. Тарадай Д. Софія Андрухович: «Мені хотілося погратися зі сприйняттям читача» [Електронний ресурс] / Дар'я Тарадай. – Режим доступу: <http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141022-book-20014-interview-andruhovych>.

12. Харчук Р. Життя – се ілюзія [Електронний ресурс] / Роксана Харчук. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/review/books/2014/10/18/201835.html>.

#### Annotation

#### **Goniuk O. V. Genre and style peculiarities of the novel “Felix Austria” by Sofia Andrukhovych**

*The article considers genre and style features of Sofia Andrukhovych's novel “Felix Austria” published in 2014. Literary and critical discourse of the novel witnesses the uniqueness of its genre structure and author's style which defines its special place in modern Ukrainian literary process. The problem of genre peculiarities of this novel is not researched enough; there is no common scientific opinion on the issue, it defines the actuality of this research. In modern literature we observe the fusion of the genres, so called “genre chaos”. In the article the genre syncretism of the novel “Felix Austria” is revealed, in particular the combination of the signs of a female, historical, psychological novel and detective. The combination of popular and elite literature, irony and intertextual elements, carnivalization of reality and deep psychological presentation of main character's inner life with a confessional narrative are explored as immanent genre and style features of the analyzed postmodern text. The research of the diary narrative form of the novel reveals perverse and pathological particularities of main female character's relationship with her friend. The author of the article explores such means of creating a historical hronotope and coloring of the early twentieth century as detailed descriptions of Stanislav's streets and rooms, fashion of that time, cookery art, cultural and historical events, which together define the genre of the work as a historiographical meta-poem.*

**Key words:** historiographic meta-poem, postmodernism, historical realities, psychology, female subjectivity, illusion.

УДК 821. 1612–31.09

Т. А. Іванко, С. В. Нечипоренко (м. Дніпро)

#### **ХРОНОТОПІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ В. ДАНИЛЕНКА «КЛІТКА ДЛЯ ВИВІЛЬГИ»**

*У статті розглянуто хромотопічні константи як коди розкриття внутрішнього світу героїв, їх зв'язків із навколишньою дійсністю та конфліктів з оточенням у романі В. Даниленка «Клітка для вивільги». Висвітлено*

оригінальність художнього осмислення письменником часу і простору як категорій, що концентрують головну ідею твору, виражену за допомогою конкретних просторово-часових координат. Зокрема, драматизм існування людини в певний історичний період (1930 рр., брежнєвські часи («розвиненого соціалізму»), початок ХХІ ст.), проблема талант і влада, яка заважає його реалізації, авторська філософія часу.

**Ключові слова:** хронотоп, художній час, художній простір, талант, характеристика, ретроспекція, птах, клітка.

В статье рассматриваются хронологические константы как коды раскрытия внутреннего мира героев, их связи с окружающей действительностью и конфликтов с окружающими в романе В. Даниленко «Клетка для иволги». Освещается оригинальность художественного осмысления писателем времени и пространства как категорий, концентрирующих главную идею произведения, выраженную с помощью конкретных пространственно-временных координат. Драматизм существования человека в определенный исторический период (1930 рр., брежневские времена («развитого социализма»), начало ХХІ ст.), проблема талант и власть, которая мешает его реализации, авторская философия времени.

**Ключевые слова:** хронотоп, художественное время, художественное пространство, талант, характеристика, ретроспекция, птица, клетка.

З другої половини ХХ ст. у колі науковців-літературознавців активізувався інтерес до осмислення просторово-часових координат художнього твору, дослідження авторської оцінки, зображення дій персонажів і вираження їхніх думок у вимірах часу і простору, що сприяє глибшому розумінню його художньої природи. Адже вибір просторових та часових координат є значущим для втілення концепції світу митця. Останнє безпосередньо підтверджує проза В. Даниленка загалом і його роман «Клітка для вивільги», що є об'єктом розгляду теми в нашій статті.

Творчість Володимира Даниленка, українського прозаїка, літературознавця, критика й есеїста, представника житомирської прозової школи, посідає вагоме місце в сучасній українській літературі. Він – лауреат багатьох літературних премій. Масштаб її досліджень засвідчує зацікавленість науковців до своєрідності його епіки, її жанрово-стильової багатогранності. Твори В. Даниленка активно досліджували І. Бабич, П. Білоус, І. Долженкова, Н. Заверталюк, Н. Козачук, Я. Поліщук, звертаючи увагу здебільшого на його «малу» прозу та публіцистику. В. Шнайдер відзначав, що «Даниленко<...> – письменник дуже великої внутрішньої сміливості й свободи» [9, 184].

Роман «Клітка для вивільги», опубліковано в книзі Володимира Даниленка «Грози над Туровцем: Родинні хроніки» (Львів: ЛА «Піраміда», 2014), надзвичайно цікавий у плані хронологічної організації тексту. Світлана Єременко в статті «Пам'ятати про поразки і виховувати переможців» акцентує увагу на



висвітленні специфіки сюжету твору й твердить, що книжка Володимира Даниленка – це «постколоніальна візія української історії» [4]. Ігор Фарина у праці «В буяння гроз вслухається душа» констатував неординарність роману та неповторність зображення персонажів, володіння письменником багатствами рідної мови [8]. Окремі з них торкалися питання хронотопу в романі. Так, Олена Юрчук у статті «Книжка з “годинником”», порівнюючи цей роман В. Даниленка з його попередніми творами, зазначає, що письменник вдається до часового колажу [10]. Нінель Заверталюк спостерігла: у прозі В. Даниленка «в активній позиції хронотопічні константи, передусім просторові, що є не звичайною констатацією часу і місця дії, а носієм ідеї, емоційним кодом розкриття внутрішнього стану і світу героя, його конфлікту із самим собою чи з оточуючими. Значимість хронотопічних фрагментів у творах В. Даниленка зумовлена їх пафосною навантаженістю, місцем у структурі тексту, взаємозв'язком з іншими компонентами сюжету» [5, 219].

Проблема художнього часу та простору під час вивчення роману В. Даниленка, безперечно, актуальна, оскільки розгляд закономірностей і смислових аспектів часової та просторової природи його композиції важливий для проникнення і в психологічний шар тексту. На думку багатьох теоретиків, у часопросторі відображено громадські ідеали певної історичної епохи, світогляд та естетичні погляди письменника; як елемент структури твору, теми, змісту, хронотоп є найважливішою характеристикою художнього образу, оскільки передає систему зв'язків персонажів з навколишньою дійсністю. Найбільш загальні принципи хронотопного аналізу твору літератури сформульовані у працях М. М. Бахтіна («Форми часу і хронотопу в романі»), Ю. М. Лотмана («Структура художнього тексту»), В. М. Топорова («Простір і текст»), А. Б. Єсіна («Принципи і прийоми аналізу літературного твору»), М. К. Гея («Поетика художнього часу») та ін. Концепція М. Бахтіна стосується взаємозалежності часу та простору в літературі. Час концентрується, стає «художньо видимим»; простір втягується в рух часу, сюжет історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється й вимірюється часом. Водночас М. Бахтін згадує і ширше поняття «художнього хронотопу», що у творі мистецтва є перетином рядів часу й простору та виражає їх нерозривність, тобто тлумачить час як четвертий вимір простору. Розглядаючи хронотоп роману, науковець твердить: «Жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним у хронотопі є час» [1, 360]. Сучасний дослідник А. Ткаченко деталізує: «У цьому художньому світі можуть бути і свої часові та просторові параметри – (...) як максимально наближені до реальних обставин часу і місця дії, так і зіткані з найрізноманітніших переплетінь, зміщень, переміщень у часопросторі» (як це поняття застосовував М. Бахтін) [7, 51]. Спираючись на теоретичні розробки зазначених науковців, розглянемо функціональність і концептуальність хронотопу роману Володимира Даниленка «Клітка для вивільги», оскільки це питання на сьогодні не знайшло належного аналітичного висвітлення.

Особливістю художнього осмислення письменником певної проблеми є звільнення від рамок раціональної логіки чи життя природи, наявність

індивідуально авторських просторово-часових утворень [2, 32]. Роман «Клітка для вивільги» Володимира Даниленка складається із 33 розділів (кожен з яких має свою назву) та епілогу. Прикметним є те, що перед розповіддю про подію автор точно зазначає час, коли вона відбувалася. Наприклад, у першому розділі «Чоловік із монетним профілем» зазначено – 1978 рік, а в сьомому розділі «Залізна горлянка» – 1951 рік. Такий час, що має зворотній відлік, вагомий для характеристики світу і людини в ньому.

Сюжет «Клітки для вивільги» має яскраво виражену антиколоніальну спрямованість. Розгортаючи ситуації з життя обдарованої співачки Аліни Іванюк автор художньо презентує трагічну долю талановитої людини в радянські часи. Через заздрість до її успіхів подруга, співачка Наталя Зух, інформує спецслужби, що Аліна має твори самвидаву (які та з цікавості взяла в Євгена Концевича). У будинку Іванюк роблять обшук, знаходять заборонену літературу – результатом є зламане життя та хрест на творчій кар'єрі. По суті, це роман про розбиті мрії талановитих людей, яким не було місця в тоталітарному суспільстві. Історія співачки в романі постає в оповіді персонажа – її сина Владика, уже дорослого чоловіка, через 35 років, які минули (про що відзначено в епілозі). У такий спосіб, з відстані часу, осмислюється формування характеру оповідача, його становлення як особистості під впливом родини, оточення, друзів.

Художній час у романі «Клітка для вивільги» реалістичний і конкретний. У кожному розділі автор чітко означає час події, не лише вказуючи роки, а й детально фіксує місяці, дні та години з життя персонажів. Автор послідовно розгортає подієвість роману від першого до останнього розділу. Так, уже в першому розділі наявна чітка часова характеристика: *«А почалося все 3 червня 1978 року. Була субота»* [3, 56]. Таким чином створюється ефект документальної правдоподібності та хронікальності. До речі, В. Даниленко назвав книжку «Грози над Туровцем» (до якої увійшов роман «Клітка для вивільги») «родинними хроніками». Із розвитком сюжету оприявнюється, що події 1978 року – злет талановитої співачки на музикальний Олімп і наступний в зображенні у творі трагічний фінал – є центральними в романі.

У розвитку сюжету роману чітко простежуються й історичні реалії: Володимир Даниленко, передусім, апелює до образів відомих реальних осіб, характеризує їхню діяльність: він звертається до постатей Миколи Хомичевського (псевдонім – Борис Тен), Євгена Концевича, Валерія Шевчука та інших діячів національної культури. Автор не акцентує увагу на історичних подіях, не вдається до розлогих портретних характеристик, а лише виокреслює деталі, долучаючи до них згадки про реальних історичних осіб, що надає романній оповіді ефекту історичності, створює відчуття реальності. Своєрідний початок роману «Клітка для вивільги» – згадка про античні часи в ситуації, коли *«Сліпий Гомер речитативом читає свої гекзаметри, схожі на прибії Егейського моря»* [3, 56]. Остання змінюється розповіддю про життя головної героїні – Аліни Іванюк – та її сина Владика. Згадку про античний період культури людства на початку і в кінці твору автор використовує, за нашим спостереженням, аби акцентувати думку, що мистецтво, незважаючи на невпинний плин часу, вічне.

Часові параметри розвитку центральної сюжетної лінії в романі В. Даниленка охоплюють період правління Л. І. Брежнєва. У їх вимірі письменник відтворює реальне життя суспільства доби «розвиненого соціалізму». Основні події роману відбуваються, починаючи з 3 червня 1978 року, і закінчуються початком ХХІ ст. Проте, межі художнього часопростору істотно розширені завдяки ретроспекціям. Так, сьомий розділ під назвою «Залізна горлянка» письменник будує як розповідь баби Марини про події, що відбувалися 1951 року. Роль ретроспекції полягає в більш об'ємному відтворенні образу головної героїні Аліни Іванюк, завдяки їй, як і перенесенню в часі, оприявнюється її дитинство та витоки її незвичайного таланту: *«Вона співала голосами вивільги і ластівки, і бекаса, і дрозда, і цвіркуна <...> Марцін здивувався, як може маленька дитина мати таку горлянку»* [3, 96–97]. У цій оповіді художньо розгорнуто події формування таланту Аліни, що почав розкриватися, коли їй було п'ять років: вона не гралася з дітьми, а йшла до річки і годинами слухала, як співають птахи, а потім їх передражнявала; дівчинка досягла такої майстерності, що птахи замовкали і приймали її за пташку. Таке порівняння поглиблює характеристику героїні. До того ж ретроспекції в романі сягають і більш давніх часів та мають документально-історичний характер. Наприклад, чотирнадцятий розділ («Мундштук Ягоди») побудований як оповідь в оповіді: Борис Тен переповідає історію, яку йому колись розповів професор Московського університету Євген Комарницький. Події, про які при цьому йдеться, почалися в кінці серпня 1935 року. Автор згадує реальну історичну особу – Генріха Ягоду, який був генеральним комісаром держбезпеки СРСР, злочинцем та одним з організаторів Геноциду в Україні 1932–1933 рр.

Показово, що в першому розділі твору відзначено, що двадцять першого листопада головній героїні виповнюється тридцять три роки. Володимир Даниленко не випадково використовує це число (роман також містить 33 розділи), у багатьох культурах, у тому числі й християнській, воно «вважається символом священного віку, після досягнення якого в людини, яка правильно розвивається, повністю розкриваються всі духовні сили і здібності, а також це число є відчайдушним закликком до справжнього кохання» [6, 65]. Тридцять три роки – це вік Ісуса Христа, коли він був розп'ятий на хресті. СENS цього символу скорельовує на відновлення духу людини та створення нею нових життєвих цінностей. Це час зрілості особистості, час визначальної події в її житті. У характеристиці героїні Аліни Іванюк акцентовано, що вона у свої 33 роки визріла для нового життя, усвідомила, що її талант потребує реалізації. У ситуації її співу в просторі кімнати старого Миколи Хомичевського зауважено, що *«її голос тріпотів, наче метелик над квіткою, жадібно впиваючись почуттями і своєю силою. Заполонивши собою всю вітальню, голос урвався на найвищій ноті, після чого в серванті довго дрижав кришталь»* [3, 59]. Так зображує автор уміння Аліни Іванюк наслідувати з першої спроби спів італійки Марії Каллас. На наш погляд, у творі ідеалізовано образ матері: Аліна Іванюк могла запам'ятати будь-яку почуту один раз оперну арію, навіть незнайомими їй мовами, і заспівати її так, як і її виконавиця, або й краще; вона чарувала всіх своїм співом на концертах; їй

дали п'ятдесят балів (максимальну оцінку) за виступ на конкурсі імені Б. Лятошинського.

Часом письменник не називає безпосередньо в тексті роману точну дату зображених подій. Так, у дванадцятому розділі «Падіння ангела» є лише вказівка на те, що «був прохолодний літній день», а в третьому розділі під назвою «Дніпро, що потік через Житомир» зазначено лише день тижня: *«У понеділок мати повідомила, що має їхати до Хомичевського»* [3, 68]. Але, як правило, при цьому через асоціативний зв'язок подій, ситуацій, слів персонажів прочитується і їх час. Так і в попередньому тексті, де згадка про «понеділок» перекидає місток до реалій, уже зазначених, які й зорієнтовують на дату: подорож героїні та її сина відбувається 5 червня, оскільки початкова точка відліку часу – субота, 3 червня, коли Микола Хомичевський домовлявся про зустріч пані Цибульської та Аліни Іванюк, – «завтра», тобто 6 червня, у вівторок.

В одинадцятому розділі «Вечір у ресторані “Тетерів”» автор називає 1963 рік, але число й місяць події точно не зазначено. Ідеться про те, що випускник культурно-освітнього училища Олесь Пивовар запропонував Аліні заробити п'ятдесят карбованців: вона мала співати в ресторані «Тетерів» пісні за списком, який він їй дав. Але вказівка автора роману – «напередодні католицького Різдва» – оприявнює її час – 24 грудня, адже католики святкують Різдво 25 грудня.

Вказівки на час у романі активізовані й у характеристиках деяких персонажів. Наприклад, актриса Олена Попадюк п'є подвійну порцію кави рівно о дванадцятій та о шістнадцятій годині, бо: *«...як не вип'є, каже, що тоді її охоплюють жаль за змарнованими роками, бажання напиться, виїхати з країни, покінчити життя самогубством та інші бжики»* [3, 126]. Для Миколи Хомичевського час є надзвичайно важливим. *«Але не зловживайте нашим часом, бо ми хоч і богема, але люди зайняті»* [3, 80], – говорить він кореспонденту Бакальцю. Із цих слів зрозуміло, що Хомичевський був активною людиною і не звик марнувати час, що засвідчено й зауваженням щодо його регламенту: прокидався разом із птахами, бо інакше не встиг би перекласти Гомера. Учителю вокалу – Аделіну Цибульську автор характеризує як надзвичайно пунктуальну жінку: *«Вона з'явилася точно об одинадцятій, коли на ратуші пробив годинник»* [3, 75].

Символічним у романі «Клітка для вивільги» та безпосередньо пов'язаним із функцією часу є речова деталь – «геніальний» винахід батька Владика – кавоварка з годинником. Її можна було завести, як будильник, і в потрібний момент вона вмикалася, варила каву й наливала порцію в чашку: *«Коли батько збирався звечора на роботу, то наводив у кавоварці годинника, і його будив не механічний дзвінок, а запах ранкової кави»* [3, 130]. Кавоварка подавала каву рівно о сьомій ранку, але одного разу вона зламалася, і Григорій «проспав роботу». Про справжню цінність цього винаходу йдеться в епілозі: *«Він до смерті конструював різні агрегати, які потім усі поламалися. Залишилася тільки кавоварка з годинником. Ця річ – єдиний винахід, який залишився після батька»* [3, 269]. Таким чином акцентується філософія речі: кавоварка після смерті батька



головного героя перестала ламатися, ніби відчувала, що її вже нікому ремонтувати (адже син не успадкував уміння батька). Образ речі персоніфікується: вона тужить за господарем, за руками, які її створили. Отже, йому відведено епіцентричне місце в розвитку родинної історії Іванюків.

Художній час у сюжеті твору оприявнюється через зображені події в їх просторовому вимірі. Сюжетний час у романі В. Даниленка є зворотнім. Це реалізується через ретроспекції – пригадування Владиком подій його дитинства, в епілозі. Хоч, на перший погляд здається, що час у романі «Клітка для вивільги» є лінійним, адже події зображуються від минулого до майбутнього.

Художній простір у літературі, як відомо, означається такими рисами, як відкритість, замкненість, просторість, доступність / недоступність для огляду, місткість, сенсорне сприйняття, відносність щодо місця розташування людини тощо. Він може розширюватися до космосу або звужуватися до окремого міста, вулиці, кімнати. Це розмаїття парадигми простору притаманне і творчості В. Даниленка. Яскравим прикладом цього є окреслений в ній простір міста-тюрми. До нього В. Даниленко звертався і в повісті «Усипальня для тарганів», оповіданні «Монолог самотнього каменя». У його романі «Клітка для вивільги» хронотопічна назва «клітка» вказує на замкнутий простір, віддавна символізує неволю, а в романі це є означенням жорстокості тоталітарної системи. Образ птаха здебільшого вважали символом людської душі, добра і щастя. Образ вивільги у творі Володимира Даниленка асоціативно ідентичний образіві обдарованої вільної людини, співачки Аліни Іванюк, яка не знаходить можливості реалізувати свій таланти у межах радянської системи. Її, зрілу жінку, як колись сімнадцятирічну студентку, звинуватили у «відсутності радянського патріотизму, схилянні перед західною культурою», симпатіях до європейських «буржуазних культур», в «антирадянській агітації та діяльності». Розгортаючи її характеристику, автор викриває систему залякування, стеження за інакомислячими й підкупу як пануючу в тоталітарному суспільстві. У романі відображено трагедію нереалізованості жінки через зовнішні, незалежні від її волі, обставини.

У романі В. Даниленка представлено три просторові площини: культурне життя Житомира, інтелектуальними центрами якого виділено помешкання перекладача Бориса Тена (Миколи Хомичевського) та прозаїка Євгена Концевича – місця, де збиралися письменники, журналісти, музиканти, художники; військове містечко під Житомиром, де базувався військовий аеродром і працював чоловік Аліни Іванюк та батько сина-підлітка Владика (від імені якого й ведеться оповідь); а також сільський світ Туровця – місця проживання останніх. Їх описи скорельовують на простір східноволинського міста та села. Відповідно до біографії автора, у романі наявні два основні топи: місто Житомир і село Туровець. Образи інших міст (Калуги, Костомукші, Тбілісі, Риги) постають епізодично в оповіді про долі героїв як деталі біографії чи локалізація окремої життєвої ситуації.

Центральною просторовою точкою розвитку сюжету в романі є місто Житомир. Простір Житомира у «Клітці для вивільги» разом із часовим виміром

подій виступає соціально-історичною панорамою провінційного міста 1970-х років XX століття. Письменник не використовує розгорнутих описів історичних, культурних, архітектурних реалій, він обмежується згадками назв вулиць, ресторанів, споруд, за якими місто пізнаване. Автор детально зображує просторові координати подій, апелюючи до реальних місць – Житній базар, вулиці Михайлівська, Театральна, Мала Бердичівська, Велика Бердичівська, Жандармська та ін. Завдяки цьому постає карта Житомира та дороги героїв його вулицями: *«У скверику на Театральній ми сіли на лавочку й чекали вчительку вокалу»* [3, 75]; *«На Михайлівській, під годинником, нас уже чекав Геньо Бакалець»* [3, 112]; *«Ми зайшли до кафетерію в Центральному гастрономі на Михайлівській і прилаштувались у довгій черзі»* [3, 125].

Події фіксуються чи й розгортаються в межах соціально-історичного хронотопу. На історичні факти в романі скорельовані переживання персонажів. Володимир Даниленко описує тогочасний побут звичайних мешканців міста, їх зацікавлення, розваги, роботу та божемне життя Житомира. Автор навіть створює міф Житомира як «атмосферного» інтелектуального міста, багатого на цікаві особистості та на диваків – актора, що із шаблею женеться по місту за керівниками театру; лінгвіста, який чіпляється до людей на вулицях і доводить, що відкрив мову Адама і Єви; єврейського торговця, який гіпнотизує людей, аби вони купували в нього тюльку; скульптора-авангардиста, що робить скульптури з винних пляшок тощо. Місцем, без якого неможливо уявити Житомир, Даниленко зображує Житній ринок, де панують свої правила й закони: *«По калюжах важко ступають із сумками молоді мамі та весело бовтаються їхні милі пуцьверінки. Всюди засмічено... І раптом рівномірний ритм базару розриває соковита лайка. Це, рвучко вихопивши яблуко, повний молоді енергії піонер радісно тікає з базару»* [3, 81]. Опис Житнього ринку Даниленко подає одразу ж після зображення інтер'єру будинку Хомичевського, у якому веде світську бесіду бомонд Житомира. Таким чином, автор протиставляє життя та цінності простих людей (звичайних робітників, торговців) та міської еліти – інтелігенції, створюючи своєрідний колорит дійсності.

Художній простір роману побудований за принципом протиставлення: місто – село (тобто Житомир – Туровець). Місто – простір специфічного способу життя інтелігенції, а село – простір непорозуміння між членами сім'ї, де переважають постійні родинні сварки. Для Аліни Іванюк простір Житомира – місце, де її розуміють, захоплюються її талантом і вважають геніальною співачкою, це місто нових можливостей, майбутньої блискучої кар'єри.

У другому розділі роману герої зображені в координатах Туровця. Володимир Даниленко відзначає географічне розташування села: Туровець розташований недалеко від Житомира (час у дорозі до нього займає годину): *«Нам пора. О п'ятнадцятій автобус <...>. У Туровець ми приїхали близько шістнадцятої години»* [3, 63]. З описів у двадцять другому розділі, що має назву *«Спів у два голоси»*, постає село невелике, населення його кількісно незначне: *«У Туровці всі Іванюки, Кушніри, Любченки, Кравчуки, Скороходи. Тут усі люди з одним прізвищем – далекі родичі одне одному»* [3, 187], – підкреслено в словах

Аліни Іванюк у розмові з Наталкою Зух. У її сприйнятті Туровець постає як мальовниче село з чудовою природою (Аліна Іванюк запрошує Бориса Тена до себе на сезон грибів).

Топос будинку головних героїв зорієнтований на тему дому та родини. У його межах зображені прийоми виховання в сім'ї Іванюків: мати *«принесла з вітальні чотири книжки, подала дві мені і змусила взяти під пахви, а дві взяла під пахви собі. Так привчала мене правильно триматися за столом»* [3, 64]. Ось таку методу застосовує Аліна, дбаючи про гарну поставу сина. Прозаїк використовує місцеві діалектизми в мовленні героїв: *«Та щоб я тобі ще коли доїла коз чі шос робіла! Хай тие кози показуца!»* [3, 64] (так обурюється баба Марина), які поглиблюють вираз родинної атмосфери.

Хронотоп у художньому тексті співвідноситься із мотивом, темою, обставиною часу і місця дії, та, як наголошував М. Бахтін, із насиченим емоційно-ціннісною інтенсивністю порогом, коли увиразнено мотив зустрічі, важливу зміну чи кризу в житті літературного героя [1, 240]. Таким життєвим переломом та емоційним порогом у романі Володимира Даниленка «Клітка для вивільги» є епізод першої зустрічі Аліни Іванюк із Миколою Хомичевським, у просторі будинку якого розгортаються не лише основні події твору, а й відбувається самоусвідомлення героїні, приймаються доленосні рішення (зокрема, взяти участь у конкурсі молодих виконавців імені Лятошинського), що й визначає її подальше життя. У його розвитку виділено хронотоп дороги й ситуації, що, за теорією М. Бахтіна, є в художньому творі визначальними [1, 248]. У романі Володимира Даниленка початок подорожі героїв – це початок чогось нового, змін на краще. До того ж, хронотоп дороги у ньому пов'язаний із психологічним (внутрішнім) хронотопом Аліни Іванюк: час подорожі – час обміркування нею питань, які її турбують: *«І доки ми їхали до Туровця, вона так і не повернула голову, ніби на хмарах читала тільки їй зрозумілі письмена»* [3, 79]. Хронотоп «малої» дороги в романі пов'язаний із мотивом пошуку себе, ідентифікації власного «Я» в соціумі, виконання своєї місії, пошуків у світі мистецтва. Це дорога кожного дня Аліни Іванюк із сином Владиком до Житомира до вчительки вокалу – пані Цибульської та до нового товариша сім'ї Бориса Тена. Сина Аліни – Владика також не влаштовує життя в селі. Хлопчик вважає, що в місті було б усім краще та постійно запитує маму, чому вони з батьком не перебралися до Житомира: *«Єдине, що не могли йому вибачити мама і я, це те, що він побудував будинок у Туровці в обійсті діда Дениса й баби Марини, а не в Житомирі на Смоківці»* [3, 131]. Мотив дороги в романі пов'язаний із розвитком мотиву прощання зі старим життям, яким жили Аліна та її син.

Письменник зосереджує увагу і на внутрішньому житті людини, звертаючись при цьому до вічних філософських проблем: людина і тоталітарне суспільство, справжнє кохання і щастя, дружба і зрада, мораль та аморальність, прагнення до високих духовних цінностей тощо.

Роман Володимира Даниленка захоплює читача емоційно-психологічно розгорнутою неймовірною історією кохання Аліни Іванюк та офіцера-пілота Максима Корсакова. В епіцентрі розвитку цієї сюжетної лінії – тема людина

і влада. У її реалізації розкривається сутність тоталітарної системи на рівні ставлення до особистості, до її почуттів: почуття до заміжньої жінки коштувало Максиму кар'єри і батьківщини; спершу закохані були запроторені в «клітку», а згодом розділені кордонами різних країн, віддалених на тисячі кілометрів. Незважаючи на відстань, вони тонко відчували один одного й зуміли зберегти взаємне почуття до останнього подиху (у ту мить, коли він розбився, вона впала з драбини і згодом померла, бо не змогла співати). Письменник наголошує, що справжні почуття, як і справжній талант, не може знищити навіть тоталітарна влада. З образом Пілота Корсакова пов'язаний хронотоп «великої» дороги: розуміючи, що в радянській країні йому не дадуть жити спокійно, що кар'єру його зруйновано, він залишає Радянський Союз і летить до Австрії: *«Літак заревів, виплюнув із сопла вогонь, розігнався і шугнув у небо. Він летів на захід для перехоплення контрольної цілі, але біля кордону літак зник з екранів радарів. Як показало розслідування, він летів прямо до Австрії і не робив ніяких зворотів»* [3, 251]. Можна допустити, що, описуючи цей епізод, В. Даниленко спирався на реальну подію, оскільки такі ситуації неодноразово повторювалися на теренах радянської держави.

Художньо презентуючи культурний зріз життя суспільства в СРСР 1970-х років, автор подеколи вкраплює й політичні епізоди. Зокрема в ситуаціях спілкування Аліни Іванюк із відомим діячем – Борисом Теном, який заохочує її взяти участь у конкурсі молодих виконавців імені Лятошинського, зустрічей із інтелігенцією міста. Просторово-часовий їх вимір акумулюється в розвитку мотиву будинку Хомичевського, що символізує «свій» простір, місце, де Аліна може на певний час забути про сільськогосподарську працю, родинні сварки й перенестись у простір духовного та прекрасного: *«Ми зачаровано сиділи в кімнаті, заставленій книжковими шафами й полицями, і слухали його голос»* [3, 72]. Деталі інтер'єру й екстер'єру дому Бориса Тена – червоний цегляний будинок, з якого чулася музика (це реальний червоний цегляний будинок, який знаходиться на вулиці Бориса Тена, 36 у місті Житомирі, недалеко від Житнього базару). В інтер'єрі будинку панує атмосфера часу історичного минулого та тогочасного життя інтелігентів: *«У вітальні стояло старе фортепіано з пожовклими від часу клавішами. Навколо були стелажі з книжками»* [3, 58]. Прикметною деталлю часу є стара друкарська машинка «Континенталь», яку навряд чи міг собі дозволити тоді звичайний робітник. Стан героїв в означеному топосі сповнений спокою і тиші, всупереч безладу, що панує в країні та родині Іванюків. Хронотоп будинку має замкнену просторову структуру. Топосом інтелектуального життя Житомира є також помешкання Євгена Концевича, що віддзеркалюється через сприйняття героїв: *«Коло будинку під шифером Хомичевський зупинився, прочинив залізну хвіртку, і ми зайшли у двір, що переходив у грушевий сад. Біля басейну в інвалідному візку лежав Концевич, стояв стіл із рогозяним кошиком...»* [3, 174]. Його прообразом є будинок письменника, близького до дисидентського руху, у якому в ті часи збиралися житомирські інтелектуали. У двадцятому розділі під назвою «Бетховенський телеграф» визначено місце народження українського письменника – Є. Концевича – село Млинище Житомирської області.



Головною в романі Володимира Даниленка є проблема митця і влади. Її реалізація здійснюється в зображенні Аліни, її життя, що схарактеризоване низкою деталей, передусім драматичного змісту. Ще під час навчання в культурно-освітньому училищі за виконання іноземних пісень у ресторані «Тетерів» її мали виключити. І щоб уникнути цього, вона вийшла заміж і покинула заняття музикою. Топос ресторану «Тетерів» наявний також у двадцять п'ятому розділі «Гала-концерт і ніч божевільня», пафос зображення його в цьому випадку антитетичний попередньому: Аліна Іванюк разом із Владиком та Максимом Корсаковим святкують її перемогу на співочому конкурсі: *«Ми сіли за стіл, накритий білим обрусом. Офіціанта довго не було, і ми слухали гру оркестру»* [3, 210]. Місце презентації нової книжки поета Оксена Вохаби – обласна бібліотека (*«...з'явився ведучий, оголосив початок презентації, запросив автора збірки “Вербові котики”, і під оплески на сцену вийшов Оксен Вохаба, сів біля ведучого, і презентація почалася»* [3, 114]), де зібралася майже вся еліта Житомира: актриса Катерина Варич, яку малювали найвідоміші українські художники; Іван Грушка – відомий колекціонер; поет Станіслав Кошель – конкурент Оксена Вохаби, Микола Хомичевський та інші. У бібліотеці відбувся тріумф Аліни Іванюк – усі присутні були в захваті від її чудового співу. У цій низці образів Дому в романі В. Даниленка постає п'ятиповерхова сталінка на вулиці Театральній у Житомирі, де мешкала вчителька вокалу пані Цибульська – головна героїня четвертого розділу. Автор не деталізує інтер'єр її квартири, лише вказує на головний його атрибут – фортепіано як знак професійної діяльності героїні: *«Вони підійшли до фортепіано, і Цибульська почала перевіряти материн слух. Грала гами і змушувала підспівувати»* [3, 76].

Аналогічна функція й образу п'ятиповерхового цегляного будинку, на другому поверсі якого жили Папушеви (друзі сім'ї Іванюків). В інтер'єрі квартири переважають предмети – знаки захоплень її мешканців: *«У вітальні стояли телевізор “Славутич” і магнітофон “Маяк”, на стіні висіла весільна фотографія Папушевих, а в серванті я побачив фотографію Папушева у льотному комбінезоні й гермошоломі...»* [3, 89]. Телевізор «Славутич» та магнітофон «Маяк» є своєрідним показником добре влаштованого побуту родини в радянську епоху, а також символом міщанства. Концептуальним є інтер'єр квартири найбільшого жукознавця Житомира – Буцалюка (ім'я героя не названо), що теж відображає стиль життя та хобі персонажа: *«Ми роззулись і зайшли до вітальні. На оббитих полотном стінах було пришпилено багато жуків, і під кожним висіла табличка з українською та латинською назвами»* [3, 181].

Епізодично згадано в романі В. Даниленка інші міста Радянського Союзу – як елементи біографій героїв. У такий спосіб письменник розширює географічний простір радянської країни, у якій силоміць було об'єднано величезні території та різних за менталітетом людей. А для того, щоб тримати їх у покорі, засновано жорстку репресивну систему стеження за кожною непересічною людиною, обмежуючи її талант. Людей тримали ніби в клітці, а непокірних – за ґратами. Образ клітки, винесений у заголовок роману, і є символом цієї системи. У її зображенні локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються завдяки ретроспекції

(згадки, спогади, сни, марення). Мотив сну в романі В. Даниленка є виявом психологічного стану персонажів, де активізовано функцію внутрішнього хронотопу. У двадцять четвертому розділі «Шаленство другого туру» зображено психологічний стан в інтерпретації сну Владика, який дуже переживає під час виступу матері в пісенному конкурсі: *«Мій сон був летючий і нетривкий. Уві сні я чув шарудіння і м'яку ходу нічних істот»* [3, 198].

Таким чином, у романі «Клітка для вивільги» поєднуються географічний та психологічний простори, актуалізовано хронотопічний вимір зображення світу і людини в ньому.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Искусство, 1986. – С. 234–407.
2. Буланов А. М. Художественное время в системе отношений: автор – читатель / А. М. Буланов // Вопросы функционального изучения литературы. – Волгоград : ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1982. – С. 29–37.
3. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки / Володимир Даниленко. – Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – 370 с.
4. Єременко С. Пам'ятати про поразки і виховувати переможців [Електронний ресурс] / С. Єременко // День. – 2014. – 23–24 травня. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/print/?21226>.
5. Заверталюк Н. І. «Мала» проза В. Даниленка: специфіка художнього простору / Н. І. Заверталюк. «Неподільної краплі питома вага». Літературознавчі студії. – Д. : Пороги, 2011. – С. 218–225.
6. Релігієзнавство: [Підручн.] / В. І. Лубський, В. І. Теремко, М. В. Лубська та ін.: Вид. 2-ге, доп. – К. : Академвидав, 2008. – 464 с.
7. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) / А. О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
8. Фари́на І. В буяння гроз вслухається душа [Електронний ресурс] / І. Фари́на. – Режим доступу: <http://zolotapektoral.te.ua/v-buyannya-hroz-vsluhajetsya-dusha>.
9. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстку правду / В. Шнайдер // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 191 (жовтень). – С. 184–187.
10. Юрчук О. Книжка з «годинником» / Олена Юрчук // Українська літературна газета. – 2014. – № 10. – 23 травня.

#### Annotation

**Ivanko T. A., Nechiporenko S. V. The chronotope organisation of the novel V. Danilenko «Cage for hangbird»**

*The article provides defining chronotopical factors as disclosure codes of character's inner world, their relationships with surrounding reality and conflicts with environment in novel of modern Ukrainian novelist V. Danilenko "Cage for hangbird",*

which was published in his book called "Thunderstorm over Turovtsy: Family chronicles" (2014). Also, article is highlighted the originality of writer's artistic comprehension of time and space as categories, which concentrate the main idea of the creation expressed using specific spatial-temporal coordinates. In particular, dramatic of man existence in certain historical period (1930, times of «developed socialism», beginning of 21 century). The plot of composition has anticolonial orientation. On example of the main character talented singer Alina Ivanuk's fate, using categories of time and space, problem of talent and power is comprehended, which is constrained the one's realization. Author exactly defines time of event, pointing years, months, days and hours of character's life, thus effect of documentary plausibility and chronicity is created. The main events of the novel are taking place beginning from 3 June 1978 till beginning of 21 century, but limits of artistic time space are extended due to retrospectives. Volodymyr Danylenko appeals to famous person's images Boris Ten, Yevgen Kontsevich, Valery Shevchuk and other figures of national culture. Author doesn't accent focus on historical events, doesn't give a lot of portrait characteristics and only outlines details, giving historical effect to novel story, creates a sense of reality.

**Key words:** chronotope, artistic time, artistic space, talent, characterization, retrospection, bird, cage.

УДК 821.161.2–3.09 + 821.162.1–3.09

І. В. Кропивко (м. Дніпро)

## МОВНІ СУБКУЛЬТУРНІ ДИСКУРСИ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ

У статті розглянуто субкультурні дискурси персонажів постмодерністської художньої прози українських і польських письменників. Мовні дискурси прокреслюють ментальні кордони їхніх носіїв. Самоідентифікація персонажів постає як артикуляція власного досвіду (особистого й колективного) через сферу спільного досвіду-переживання, що увиразнюється завдяки дотику до Іншого – до дискурсів представників інших субкультур, своєї субкультури, дискурсу наратора, інших дискурсів – літератури, музики, маскультури.

**Ключові слова:** субкультура, мовний дискурс, ментальні кордони, Інший, постмодернізм, українська література, польська література.

В статье рассматриваются субкультурные дискурсы персонажей постмодернистской художественной прозы украинских и польских писателей.

*Языковые дискурсы очерчивают ментальные границы их носителей. Самоидентификация персонажей предстаёт как артикуляция собственного опыта (личного и коллективного) через сферу общего опыта-переживания, который становится заметным благодаря прикосновению к Другому – к дискурсам представителей иных субкультур, своей субкультуры, дискурса нарратора, иных дискурсов – литературы, музыки, маскультуры.*

**Ключевые слова:** субкультура, языковой дискурс, ментальные границы, Другой, постмодернизм, украинская литература, польская литература.

Постмодерністська художня література засвідчує трансформацію в постмодерний час соціального поля, що поєднує ментальні простори індивідів і груп. Трансформація полягає у зміні принципу впорядкування соціальних зв'язків між членами групи. Модерне ієрархізоване й центроване суспільство мало чіткі структурні зв'язки в «закріпленому», локалізованому просторі.<sup>1</sup> Натомість постмодерне суспільство орієнтується на модель інформаційної системи – системи, позбавленої центру та локалізації у фізичному просторі, де всі члени групи знаходяться в однакових позиціях, а «центральність» визначається поглядом, кутот зору, кожен стає центром в осмисленні власного існування стосовно інших, що входять до його «поля дотику», перебувають на відстані «протягнутої руки». Такий принцип соціального зв'язку між членами групи зумовив значущість індивідуального дискурсу окремої особи для всієї групи.

Мобільним маркером групової ідентичності<sup>2</sup>, власного соціального простору, зважаючи на зникнення видимих фізичних відмінностей між «ми» і «вони», виступає мовний дискурс<sup>3</sup>. Він витворює символічні межі (віртуальну

<sup>1</sup> Суспільство уособлене в ієрархізованій піраміді «місцевостей», над якими стоїть державна влада, що стежить за всіма, а сама уникає контролю (З. Бауман [1, 18]). Принцип влади й підпорядкування перенесений і на суспільні відносини. Визнавалися лише суспільно корисні групи населення, тоді як інші, які мали відмінні переконання чи фізично недосконалі, виключались із суспільства (злочинці в тюрмах, політичні вигнанці, лікарні для хворих). Маргіналами в межах самого суспільства можна вважати жінок, дітей і старих, що обмежувались у правах.

<sup>2</sup> Згадаємо одне з базових положень антигуманізму про те, що мова – перша і єдина дійсність, із якою стикається людина (М. Зубрицька [10, 136]), і становить її ментальний простір існування. Реальність – це конструкція, що твориться думкою.

<sup>3</sup> Дискурс є характеристикою ментальності, виявленою в тексті. Текстом може виступати як монолог, так і діалог, полілог, що визначається дискретністю, фрагментацією мовлення, яке засвідчує соціальну взаємодію як тип практики. Тому дискурс потребує контексту – соціального поля. Умовою дискурсу як процесуального явища є володіння певною соціальною групою спільною мовою, тобто сукупністю знаків-кодів, що забезпечують порозуміння між її членами. Отже, дискурс – це мова в її прагматичному аспекті як така, що властива певному соціокультурному полю.

До поняття дискурсу часто включають не лише мовно-мовленнєву комбінаторику як спосіб самоартикуляції в системі паттернів, а й сукупність знань, висловлених у дискурсі, характерних для носіїв ментальності певного соціокультурного поля. Зважаючи на це і той факт, що саме поняття дискурсу вже передбачає мову, властиву конкретному соціокультурному полю, все-таки необхідною уявляється певна тавтологія – мовний дискурс, щоб акцентувати власне мовний аспект дослідження субкультурних дискурсів як ментальних кордонів у постмодерністських художніх текстах.

Актуалізація мовного дискурсу в національних постмодернізмах Польщі й України пов'язана з потребою подолання постколоніальної ситуації в країнах. Особливо цей фактор значущий для України. Імперська російська політика передбачала справжній лінгвіцид для «братніх» народів. Розвиток національних мов значно обмежувався. Створювався штучний дискурс як «стерилізований» варіант ідеологічно вивіреної літературної мови. Мовне розмаїття як вільний розвиток національної мови вважався політнекоректним і неприйнятним. Діалекти та соціолекти дозволяють своїм носіям виповнювати власний життєвий простір смислами, які проблематично



локалізованість), але вони не передбачають обов'язкового порозуміння між членами однієї групи. «Я» кожного з її членів розчиняється у власному дискурсі. Мовний дискурс володіє ознакою діалогічності, тобто не може існувати без звернення до Іншого. Це звернення становить своєрідний простір «поміж», у якому *«jedno odnosi się do innego, i każde jest tym, czym jest, tylko w odnoszeniu się do innego»*<sup>4</sup> (К. Май [12]). Для цього суб'єкту необхідно екзистувати – вийти за власні межі, тобто стати поза собою (К. Шкараднік [15]). Екзистенційний простір субкультур та етнічних груп становить суспільний між-простір, адже неформальні про'єкти, за зауваженням Я. Пітерзе, виникають посередині – у шпаринах [9, 80]. Багатоцентричний світ різноманітних дієвців виповнюють як формальні організації, зокрема корпорації, міжнародні організації, етнічні групи, церкви, так і неформальні, до яких учений відносить діаспори, мігрантів, вигнанців, біженців, кочівників, вважаючи їх гібридними формаціями, що виявляють себе в гібридних місцях і просторах [9, 80–81]. Такими гібридними соціальними формаціями в гібридних просторах є молодіжні субкультури та етнічні групи, відображені в літературному постмодерністському дискурсі.

Вияв власної ідентичності представниками молодіжних субкультур має конвенційну природу, бо спрямований на Іншого – для упізнання собі подібних та, з іншого боку, для відмежування від Інших<sup>5</sup>. У літературних текстах цей процес найяскравіше відображається в мовному дискурсі персонажів. Специфіка й повнота реалізації мовного субкультурного дискурсу залежить від наративної концепції твору. Можемо виокремити тексти з частковою репрезентацією мовленнєвого дискурсу представників субкультур та тексти, де мовлення персонажа-представника субкультури є способом нарації. Першу групу репрезентують роман «Любево» М. Вітковського й збірка малої прози «Гопак». До останніх належать «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» Д. Масловської та «Ексгумація міста» С. Поваляєвої.

Отже, метою статті є визначення специфіки мовних субкультурних дискурсів у постмодерністській українській та польській художній літературі, зокрема в романах польських письменників «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» Д. Масловської, «Любево» М. Вітковського та текстах українських авторів «Ексгумація міста» С. Поваляєвої і збірці малої прози «Гопак».

В обраних для аналізу текстах говоріння персонажа є його існуванням та відбиває його ментальність. Усі сфери вияву специфіки мислення представників субкультур подані виключно в їхньому мовленні. У такий спосіб виявляються не лише сленг як мовний маркер відмінності, але й інші моменти життя, що набувають значення субкультурної конвенційності. Специфічні лексика та звороти вживаються не так часто. Переважно персонажі користуються загальноновживаною лексикою. Так само досить рідко зустрічаємо назви

---

контролювати з позиції владної мови, позбавленої доступу до іншого мовного дискурсу. Таким чином ці мовні дискурси стають невразливими. Р. Дебре використав для демонстрації такого явища термін «лінгвіцид» [4, 317].

<sup>4</sup> Одне стосується іншого, і кожне є тим, чим є, тільки відносно іншого.

<sup>5</sup> Режи Дебре наголошує, що субкультури не висувають потреби отримання інституційного статусу, а виявляють свою екзистенційну потужність – бажання існувати, бути «висловленими» в комунікативній реальності [4, 73].

субкультур. Зокрема, в романі С. Поваляєвої вжито фрази на кшталт «за давньою гіповою звичкою» [10, 135], «по-гіповому милий хайратий юнак» [10, 113], а в романі Д. Масловської час від часу з'являються вислови «*pizdowata metalówa*»<sup>6</sup> [10, 151] чи «*zostaw tego buca na moment*»<sup>7</sup> [10, 177]. У висловлюваннях персонажів наявні ознаки, що в сукупності становлять ідентифікаційний код певної спільноти. Оскільки всі молодіжні субкультури вишукують власні відмінності у зіставленні з нормативною поведінкою, то це виявляється в перекодуванні лексики та перетворенні предметів побуту, одягу на конвенційні знаки.

Персонажі С. Поваляєвої користуються запозиченнями з англійської, називаючи себе роуді [10, 34] (ті, хто подорожують автостопом), дорогу хайвеем [10, 41], а водія драйвером. Іноді слова подаються в автентичному написанні, наприклад: «*Богом забута халуна і вітер... Free Love видавався би зовсім нормальним, цілком доречним, і, навіть, логічним... Зась, читачу! Не було полунички*» [10, 35], або в адаптовано-перекрученому: «*олдова герла*» [10, 60], «*нааскані гроші*» [10, 36] (від англ. просити). Іноді сполучаються запозичені й рідні слова: «*Вау!!! Це ж Ані з Евою! Агов! Піпл! Гей!!!*» [10, 35]. Паралельно використовуються вигуки «Є» і «Yeah». Те саме стосується й назвиськ персонажів: Чук, Rat. Крім того, зі спілкування персонажів дізнаємося, що вони носять фінічки, грають на гітарі, постійно подорожують, вживають наркотики для розширення свідомості (бульбulyатор, вісім кубів рідини кольору темного пива [10, 46] тощо). Ці дії й прикраси перетворюються на знаки, що дозволяють віднести персонажів до субкультури гіпі. Ці знаки можна назвати «техніками себе» (термін М. Фуко), адже завдяки ним гіпі в романі С. Поваляєвої розпізнають один одного як носіїв спільного досвіду. Тим більше, що сучасні субкультури визначаються на основі спільного досвіду, в тому числі й емоційного.

Світ певної субкультури не існує ізольовано, для вироблення маркерів «своїх» та проведення ідентифікаційних віртуальних меж потрібні Інші. У романі С. Поваляєвої Інші використані не стільки для зіставлення, скільки для репрезентації мультикультуралізму романного світу. Зокрема, таку функцію виконують згадки про «*маленький трайбл професійно-ментального панка*» [10, 58], зачіску «*клубний пост-панк*» [10, 107], юрму «*гібридної растамансько-синтетично-золотої молоді*» [10, 109], неогіпі, а також про сексуальні субкультури лесбійок і геїв. Субкультура гопників репрезентована у вислові одного з них, характерного для цієї спільноти: «*Ми щовечора виходили на БЖ<sup>8</sup> гіпі виховувати*» [10, 127].

Д. Масловська теж репрезентує світ багатьох субкультур, але між ними більше місць дотику, ніж у персонажів С. Поваляєвої. З тієї уваги, яку вони приділяють одягу й прикрасам, стає зрозумілою їх знакова функція. Анджей Робакоські «Сильний», знаходячись у ресторані, звертає увагу на шкурятянки, шкари, пряжки відвідувачів, а потім упізнає в них своїх друзів. Їхній спосіб життя

<sup>6</sup> пизданута металістка [8, 210].

<sup>7</sup> ...лиши тепер на трохи цього гоп... [8, 247].

<sup>8</sup> БЖ – будинок журналіста.

постає як своєрідний ритуал споживання, досвід життя разом. У їхньому ідентифікаційному сприйнятті актуалізуються «дрінки», сигарети, ментолові жуйки та інші назви продуктів маскультури як маркери свого-чужого. Зокрема, своїй дівчині Магді Сильний проти власного бажання, але щоб зробити їй приємне, купує журнал «Філіппінка» (в українському перекладі журнал для відображення його популярності в Польщі названий «Oops!»). Ставлення персонажів до журналу виступає маркером того, що вони належать до різних субкультур<sup>9</sup>. І дійсно, Магду можна вважати приналежною до попсовиків, Анжелу – до «чорних», а він є представником дресяжів – хуліганів, котрі не визнають влади поп-культури, хоч і приділяють значну увагу власному іміджу, зокрема їм властиво носити фірмові речі та вироби із золота. Мовленнєві маркери субкультурної приналежності Анджея виявляються переважно у використанні ним агресивних фраз, лексики, нерідко запозичених із фільмів («*Obracam się gwałtem i mówię: co kurwa, bunt w więzieniu stanowym?*»<sup>10</sup> [13, 23]; «*A teraz koniec z pitoleniem się, koniec z litością, ze skrupułem. Który dotychczas mnie mamił. Teraz będzie miała tu miejsce z prawdziwego wydarzenia rzeź, teraz jest po dwudziestej drugiej. Teraz proszę dzieci zamknąć oczy, ten kto ma słabe nerwy*»<sup>11</sup> [13, 29]), або ж пропозиції «кришування» нових знайомих у своєму місті («*Jak ktoś, coś, jakiś dym, to o mnie pytajcie, chłopaki*»<sup>12</sup> [13, 23]).

Спільність споживання підкреслена і в іншому аспекті – вказівкою на вживання наркотичних засобів, під дією яких змінюється індивідуальна реальність, але навіть там Анджей подумки створює власний імідж – і для себе, і для Магди, яка його покинула, і для Анжели, з якою почав зустрічатися. Анджей творить власний дискурс, який вибудовується на перехрещенні інших, зокрема музики й літератури. Лейтмотивом проходить згадка про інтерес персонажа до мистецтва як маркера індивідуальних уподобань, культурного рівня й способу виявлення спільних інтересів. Монолог Анджея є автокомунікацією, висловлюванням себе, способом існування. Словом Анджей творить свій світ, відмінний від реального. Не завжди чітко розрізняються межі його галюциногенного наркотичного світу, його реальність і гіперреальність. Навіть у наркотичній гіперреальності Анджей поводить себе театралізовано, його мовлення експресивне, спрямоване на ствердження власної значущості. Проговорюючи себе, Анджей візуалізує, робить видимим власне уявлення про себе, а також своє уявлення про те, яким його бачать інші. Д. Масловська іронічно вводить у галюциногенний світ Анджея власний образ як Маслоської, котра виглядає на 13 років і пише про нього книгу. У її сприйнятті Анджей відчуває себе річчю з шухляди, якій загрожує смертельна небезпека: «*Zmiedzy prześcieradeł, zmiedzy pergaminów wyłania się nikt inny jak Masłoska. Może*

<sup>9</sup> Підтвердженням може бути також ситуація з іншою його дівчиною Анжелою. Дізнавшись, що Анджей знайомий із Маслоською, вона вирішила, що він читає журнал «Твій Стиль», а це свідчило про помилковість у визначенні його ідентифікації.

<sup>10</sup> Різко обертаюся й кажу: «Що, блядь, бунт у в'язниці штату?» [8, 28].

<sup>11</sup> А тепер кінець тирликанню, кінець жалості, сумлінню, які досі мене одурманювали. Тепер тут має місце справжня різня, тепер уже по десятій вечора, тепер я попрошу дітей заплющити очі – тих із них, хто має слабкі нерви [8, 37].

<sup>12</sup> Якщо хтось там щось там, якісь напруги, то питайте мене, пацани [8, 29].

wyciągnęła mnie właśnie z szuflady, otworzyła kopertę, położyła sobie na stół, siedzi i patrzy. A jak zaczę się ruszać, to ona we wrzask i trzaśnie mnie jakąś książką»<sup>13</sup> [13, 195]. Галюцинація персонажа під дією наркотиків настільки багатожарова, яскрава й достовірна, що після виходу з поліцейського відділку, де відбулося спілкування з Маслоською, він прагне перевірити, чи насправді не здійснюється сказане нею.

У текстах із частковою репрезентацією мовленнєвого дискурсу представників субкультур спостерігаються ті самі аспекти творення ними власного іміджу. Для цього використано вже існуючі знаки культури та мовленнєві новотвори. Відмінність у тому, що читач поступово вводиться в інформаційний код субкультури, у якому знак набуває значення ідентифікаційного маркера лише при дотику до інших знаків. Показовим у цьому відношенні є роман М. Вітковського «Любево», де об'єктом уваги наратора стає субкультура фей<sup>14</sup>. Приналежність чоловіків до цієї спільноти виявляється в специфічному мовленні й манерній поведінці. Основний момент у їхній реалізації – карнавальність саморепрезентації. Чоловіки вдають із себе жінок, розмовляючи підкреслено тонкими голосами та вживаючи певні звороти, що в іншій ситуації не наділені статусом ідентифікаційного маркера, наприклад, «я тебе умоляю, безтолкова» або «Боже-Боженька». Конвенційності й атрибутивної театралізованості набувають деталі костюму, наприклад чорні дамські сумочки, якими треба махати, та деталі зовнішності. Відмова від маскулінності виявляється в згоді не носити вусів. Питання зміни статі неможливе в їхньому середовищі, бо позиціонують себе як чоловіків, які вдають із себе жінок. Вони вважають, що саме в словах їхня сила, бо вони «*грають в бабу*», а «*гра збуджує*» [3, 9]. У сленгу цих персонажів переважають слова загального вжитку, але в зміненому значенні, бо мова для них виступає основним засобом ідентифікації у власному колі. Фігура наратора, який знайомиться з феями, дозволяє вводити пояснення сленгових виразів безпосередньо в текст, а не подавати їх у виносках: «*Парк називається “стометрівкою” або “шляхом”. Ходіння парком називається стометруванням. Стометрівка служить для клєсння. Тобто знімання*» [3, 12], «*Хуй – це п'яний бичок, чоловіча наволоч, жулик, пупсик, мужичок, який іноді повертається через парк, або лежить п'яний у рівчаку. <...> Наші п'яні Орфеї. Бо ж фея не буде лесбіянити з іншою феєю! Нам потрібне м'ясо натуралів! <...> Аби був простий, як двері, невчений, бо як з дипломом, то це вже не мужик, а якийсь інтелігентик. <...> там нічого не мусить відбиватися, жодних почуттів!*» [3, 13]. Фетиші фей – речі, що належали хуям, з якими вони мали справу. У романі світ фей є камповим, бо чоловік грає жінку, а «камп стає інтерпретаційним контекстом, оперуючи іронією, емфазою, лапками і грою, стирає одне значення, увиразнює інше» (М. Павліковський) [14].

Колективною репрезентацією субкультури гопників в українській літературі є збірка «Гопак». Ця субкультура показова як вияв ошадливого ставлення до

<sup>13</sup> Межи простирадел, межи пергаментів вигулькує не хто інший, як Масловська. Може, вона саме витягла мене з шухляди, розпечатала конверт, поклала собі на стіл, сидить і втикає. А коли я почну ворухитися, вона у вереск і хрусь мене якоюсь книжкою [8, 272].

<sup>14</sup> Феї – назва гомосексуалів, емоційно залежних від фізичного потягу до чоловіків-натуралів.



слова та обмеженого лексикону, що відповідає емоційній амплітуді, досяжній для гопника: *«У ньому таки було трохи гопівського характеру, тому й емоцій особливо не пробивалося, бо їх не було»* Карп'юк, [6, 113]. У жодному з оповідань збірки ніхто із зображених в них преставників цієї спільноти не називав себе гопником. Найчастіше для цього використовується слово «пацан». Сленгові вирази в їхній мові зазвичай запозичені з тюремного жаргону або є «перекрученими» словами загального вжитку: чьо, сиш, ваще, пацандобль, не кіпішуй, лох, пап'юк, чікса, решалово та інші. Більший інтерес викликає позавербальний аспект комунікації. Кожне слово зазвичай супроводжується яскраво вираженою емоційною реакцією, розрахованою на максимальну експресивність як доказ авторитетності слова. Оскільки тексти збірки мають наратора, що не належить до субкультури гопників, вислови персонажів здебільшого супроводжуються авторськими коментарями. Зокрема, наратор Павла Коробчука зауважує, що три Івани, персонажі оповідання «Чьо» реагували *«радісно, наскільки взагалі можуть радіти гопники»* [7, 46]. Іноді без коментаря неможливо було б зрозуміти інформаційний посил гопника: *«– Сиш! – поштиво натякнув І-три цьому дауну й скривився так, ніби щойно соломинкою занюхав васабі»* [7, 39]. Мовлення гопників – благодатний матеріал для письменників-постмодерністів, адже часто виражає невисловлюване: *«– Гм, – подумав Колян і пішов з хати»* [11, 71], *«Колян подумав щось про те, що з такого бодуна їсти зазвичай не хочеться, але в слова ця думка не оформилась»* [11, 70]. Мовлення гопників обов'язково театралізоване, бо передбачає задіяння максимум інформативних каналів комунікації: *«...перестрів клієнтів бравим жестом “Хона!”»* [11, 77]. Багатозначність лексики гопників засвідчена наратором оповідання «Фантазія», який зауважує про діда Фантазію, що той *«полюбляв розповідати історії, використовуючи лише три повнозначні слова»* [2, 83], як і наратор оповідання «Кот»: *«– Б..я-я-я... – Колян повернувся у вихідну позицію. При цьому в нього під обличчям щось захрумтіло. // Б..я-я-я... – прокоментував Колян напівмертвим голосом»* [11, 69]. Важливим аспектом мовного дискурсу гопників є використання фізичної сили як аргументу та як заміни слова в відповіді: *«Після пропозиції Тараса та Ігоря створити благодійну організацію їм надавали по голові та пустили кров»* Карп'юк [6, 113].

Отже, мовний дискурс представників субкультур-персонажів постмодерністської художньої прози українських і польських письменників становить спосіб: а) їхнього існування як артикуляції емоційного досвіду життя разом; б) візуалізації для себе та інших власного буття в слові; в) індивідуальної й колективної ідентифікації відносно Інших, якими постають представники власної субкультури та представники інших субкультур. Акцентуація ідентифікаційних процесів у художніх текстах здійснюється через мовлення персонажів, переважно автокомунікацію, коли говоріння позиціонується як спосіб існування, висловлення персонажем свого буття. Індивідуальні мовні дискурси персонажів вибудовуються на перехрещенні мовних дискурсів Інших – інших персонажів, наратора, інших дискурсів (музика, література, маскультура, злочинський жаргон тощо). Особливого значення набуває творення власного

іміджу в слові, яке звучить, з використанням уже існуючих знаків культури (загальноживані звороти, жаргони, висловлювання кіногероїв, назви предметів масової культури та ін.). При цьому знак, за допомогою якого візуалізується субкультурна ідентифікація персонажа, набуває значення ідентифікаційного маркера, лише в дотик до інших знаків. Наративні стратегії аналізованих текстів в аспекті репрезентативності субкультурних мовних дискурсів як ментальних кордонів залежать від акцентуації ролі наратора для увиразнення індивідуальних дискурсів персонажів. Д. Масловська і С. Поваляєва максимально нівелюють роль наратора, поперемінно фіксуючи фокус нарації на різних персонажах або різних станах свідомості окремих із них. М. Вітковський і автори текстів збірки «Гопак» концептуалізують образи нараторів як Інших стосовно персонажів-об'єктів осмислення, протиставляючи їхні мовні дискурси, що робить доречним автокоментар персонажами власної колективної ідентичності (М. Вітковський) або коментар наратора до мовного дискурсу персонажів («Гопак»). В аналізованих текстах репрезентовано три підходи до увиразнення ідентифікаційних процесів у мовних дискурсах персонажів: а) концентрація на мовному дискурсі окремої субкультури з частковим представленням інших (С. Поваляєва «Екзгумація міста»); б) відображення мультикультуралізму сучасного глобалізованого світу наявністю ідентифікаційних маркерів у мовленні персонажів-представників різних субкультур, що існують в одному суспільному просторі (Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором»); в) розкриття субкультури в дотик до дискурсу «середньостатистичного» представника суспільства з неакцентованою культурною відмінністю (М. Вітковський «Любево», «Гопак»).

#### Список використаних джерел

1. Бауман Зигмунт. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / Зигмунт Бауман / Пер. з англ. І. Андрущенко; за наук. ред. М. Винницького. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 109 с.
2. Беляков Генік. Фантазія // Гопак [літературна антологія; упор. Шийчук А.]. – Брустурів : Дискурсус, 2013. – С. 82–88.
3. Вітковський Міхал. Хтивня: роман / Міхал Вітковський / Пер. з польської Андрія Бондаря. – К.: Нора-Друк, 2006. – 288 с. – День Європи.
4. Дебре Режи. Введение в медиологию / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М. : Праксис, 2010. – 368 с.
5. Зубрицька М. Номо legens: Читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
6. Карп'юк Василь. Гоп-стоп, алілуя! // Гопак [літературна антологія; упор. Шийчук А.]. – Брустурів : Дискурсус, 2013. – С. 104–117.
7. Коробчук Павло. Чьо // Гопак [літературна антологія; упор. Шийчук А.]. – Брустурів : Дискурсус, 2013. – С. 38–48.

8. Масловська Дорота. Польсько-російська війна під біло-червоним прапором / Дорота Масловська / Пер. з пол. Л. В. Андрієвської; Худож.-оформлювач О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2006. – 286 с.
9. Пітерзе Я. Глобалізація як гібридизація / Ян Недервеен Пітерзе // Глобальні модерності [Текст] / З. Бауман [та ін.] ; пер. з англ. Т. Цимбал ; ред. М. Фезерстоун [та ін.]. – К. : Ніка-Центр, 2008. – С. 73–105.
10. Поваляєва С. Екстимація міста: Новели [Текст]. – Львів : Кальварія, 2006. – 160 с.
11. Шийчук Андрій. Кот / А. Шийчук // Гопак [літературна антологія; упор. Шийчук А.]. – Брустурів : Дискурсус, 2013. – С. 69–81.
12. Maj Krzysztof M. Ksenotopografia fikcji w świetle późnej fenomenologii Bernharda Waldenfelsa [Електронний ресурс] / Polisemia. 2012 №2. Filozofia literatury, filozofia w literaturze. – Режим доступу: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/ksenotopografia-fikcji> доступ 20.08.2015.
13. Masłowska Dorota. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną / Dorota Masłowska; ilustrował Krzysztof Ostrowski. – Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2003. – 206 s.
14. Pawlikowski Maciej. Chybiona powaga – kampowa lektura Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej Michała Witkowskiego [Електронний ресурс] // Polisemia. Numer 1/2010 (1) – Literatura jako sposób konstruowania tożsamości. – Режим доступу: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-1-2010-1/chybiona-powaga-kampowa-lektura-barbaryradziwillowny-z-jaworzna-szczakowej-michala-witkowskiego> доступ 03.08.2017.
15. Szkaradnik Katarzyna. Meandry (po)nowoczesnego przekraczania własnych granic – wezwanie i wyzwanie dla hermeneutyki [Електронний ресурс] / Polisemia. 2014 №2 Transgraniczność. – Режим доступу: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2014-13/szkaradnik-meandry-ponowoczesnego-przekraczania> доступ 20.08.2015.

#### Annotation

#### ***Kropyvko I. V. Language subcultural discourses in the postmodern literature of Ukraine and Poland***

*The article deals with the representativeness of subcultural language discourses as the mental borders of members of subcultures – the characters of postmodern artistic prose of Ukrainian and Polish writers.*

*An individual subcultural language discourse in the artistic text is a way of:*  
*a) the existence of characters as an articulation of the emotional life experience altogether; b) the visualization of self-being in the word for oneself and for others; c) individual and collective identification regarding Others, who are represented by members of their own subculture and members of other subcultures.*

*Individual discourses of characters are built on the intersection of the discourses of the Others – other characters, the narrator, and other discourses (music, literature, mass culture, thieves' cant, etc.).*

*The creation of its own image in the word, which sounds with the use of already existing cultural symbols (commonly used turns, slang, statements of cinema heroes, names of mass culture objects, etc.), acquires special significance.*

*The narrative strategies of the texts analyzed depend on the accentuation of the narrator's role in order to express the individual discourses of the characters. D. Maslovska and S. Povaliaieva neutralize the role of the narrator ultimately, fixing the focus of narration alternately on various characters or different states of consciousness of some of them.*

*M. Vitkovskyi and the authors of the texts of the collection "Hopak" conceptualize the images of the narrators as Others in relation to the characters-objects of comprehension, contrasting their language discourses, what makes proper the autocommentary of characters on their own collective identity (M. Vitkovsky) or the narrator's commentary on the language discourse of the characters ("Hopak").*

**Key words:** *subculture, language discourse, mental borders, Other, postmodernism, Ukrainian literature, Polish literature.*

УДК 821.161.2–31.09

А. О. Мирошниченко, І. В. Пасько (м. Дніпро)

### **ЖАНРОВА ДИФУЗІЯ В РОМАНІ Я. МЕЛЬНИКА «МАША, АБО ПОСТФАШИЗМ»**

*У статті розглянуто явище жанрової дифузії в романі Ярослава Мельника «Маша, або Постфашизм» у контексті його тематики й ідейного навантаження. Окреслено коло дискусійних питань щодо генологічних особливостей названого роману, у якому наявні ознаки антиутопії, дистопії, роману-перестороги, альтернативної історії та трилеру. Відзначено, що жанрові риси двох останніх виявляються у творі лише почасти, натомість «застережний» пафос роману виявляється завдяки розвитку тематики, характерної для антиутопії. Висвітлено характер актуалізації мотивів перестороги, зумовленої наявністю у творі публіцистичних жанрових вставок, які функціонують як один з виявів дифузії; скорельованої на створення широкої картини буття соціуму, історії його становлення й динаміки зміни суспільної думки в часи світоглядної кризи.*

**Ключові слова:** *антиутопія, альтернативна історія, дистопія, жанрова дифузія, жанровий синтез, Я. Мельник, трилер.*

*В статье рассматривается явление жанровой диффузии в романе Ярослава Мельника «Маша, или Постфашизм» в контексте его тематики*



*и идейного содержания. Обозначен круг дискуссионных вопросов касательно генологических особенностей данного произведения, которому присущи признаки антиутопии, дистопии, черты романа-предостережения, альтернативной истории и триллера. Определено, что жанровые черты двух последних проявляются в романе лишь отчасти, тогда как его «предостерегающий» пафос актуализируется с развитием тематики, характерной для антиутопии. Публицистические жанровые вставки как одно из проявлений жанровой диффузии, функционально направлены на создание широкой картины общественной жизни, демонстрацию истории становления социума, динамики изменения общественного мнения во времена мировоззренческого кризиса.*

**Ключевые слова:** антиутопия, альтернативная история, дистопия, жанровая диффузия, жанровый синтез, Я. Мельник, триллер.

Явище жанрової дифузії (взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів) – один із процесів жанрового синтезу, поширений у сучасній прозі через низку причин. Зокрема, появу різноманітних жанрово-стильових модифікацій художньої літератури спричинило звернення письменників до естетичної системи постмодернізму, якій притаманні такі риси, як колажність, цитатія, іронія, пастиш, подвійне кодування (поєднання кодів елітарної та масової літератури), у результаті чого межі класичних жанрових форм розмиваються. Із такими явищами жанрового синтезу як контамінація, дифузія, метафоричне використання сигналів жанрової ідентифікації пов'язана також деканонізація жанру – свідоме відштовхування від жанрового прототипу і руйнування жанрових умовностей. Ще однією причиною нівелювання усталених означень жанрових форм української літератури є, на думку М. Рябченко, прагнення сучасних письменників наслідувати європейську та американську літературну традицію [8, 280].

Роман «Маша, або Постфашизм» Ярослава Мельника був опублікований у час, коли тема Другої світової війни і її можливих наслідків, здавалося б, відійшла на маргінеси письменницьких зацікавлень. Однак, досить своєрідний за жанром і тематикою, твір привернув увагу таких українських і литовських дослідників, як Віра Агеева, Дмитро Дроздовський, Дайнора Канявенє, Нерінга Мікалаускенє, Вероніка Петрушка, Ганна Улюра та ін. Літературознавці говорять про жанровий синтез ознак антиутопії, трилеру (Р. Стоункте), роману-перестороги (В. Шелухін), футуристичного роману, альтернативної історії (В. Ваколюк), дистопійного роману (Д. Дроздовський), «орвелівського роману» (О. Рокосовська) у цьому творі. Вероніка Петрушка називає роман «Маша, або Постфашизм» сюрреалістичним [6], однак таке його означення значною мірою є емоційною оцінкою критика, а не науковою дефініцією, адже твір не має рис, характерних для цієї стильової течії.

Між різними, здебільшого гранично протилежними поглядами на роман «Маша, або Постфашизм» є певні «точки дотику». Зокрема, опоненти погоджуються з думкою про європейськість цього твору, але одні говорять про це як про нову цікаву тенденцію в українській літературі, інші ж звинувачують автора

в обранні не нової для західної літератури теми – звиродніння людства внаслідок перемоги фашизму. У зв'язку з цим Карина Сайфутдінова зауважує: «Мельник змалював незоране поле проблем, що ставлять під сумнів людську спроможність бути, власне, людьми. Співіснувати. Жити цивілізованим соціумом, а не табуном канібалів» [9]. К. Родик зазначає, що, попри поширеність жанру антиутопії в зарубіжній літературі, в українській таких творів порівняно небагато: «За радянських часів антиутопія була жанром нон грата, тому на сучасному літературному полі подибуємо лише окремі паростки. “Далекий простір” і “Маша, або Постфашизм”, приміром, асоціюються хіба з повістями Марини та Сергія Дяченків “Вовча сить” (2000), Тараса Антиповича “Мізерія” (2007) та Владислава Івченка “Химери Дикого поля” (2014)» [7]. Одним із найяскравіших антиутопічних українських романів і досі лишається «Сонячна машина» В. Винниченка (1928). Микола Григорчук аналогічно трактує жанр роману Я. Мельника: «Цей роман Яра Мельника – антиутопія рівня Хакслі, Оруела, Бредбері, Лема, Замятіна. Разом з тим це і постмодернізм. Його бачимо в стиранні граней між людиною і твариною, між добром і злом, реальним і уявним. Це надзвичайна проза, у якій автор експериментує з уявою читача» [1]. Погоджуємося лише з першою частиною цього твердження, адже, на нашу думку, романові «Маша, або Постфашизм» бракує такої важливої ознаки постмодернізму, як іронія.

Відсутність однаковості у визначенні жанрової специфіки роману «Маша, або Постфашизм» Я. Мельника зумовлює актуальність дослідження цього твору крізь призму жанрової дифузії. На нашу думку, цей твір має ознаки антиутопії, дистопії, альтернативної історії, роману-перестороги та трилеру.

Антиутопії відображають «хвороби» суспільства, що виникають на переломних етапах історії людства, у часи соціокультурних зрушень. Антиутопія як жанр характеризується низкою тематико-проблематичних особливостей. Це, зокрема, «зображення <...> небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його “поліпшення”, певних, часто принагідних соціальних ідеалів» [3, 48]. Автори антиутопій виявляють увагу до художньої презентації тоталітарних та авторитарних режимів, які позірно декларують рівність громадян, а насправді є системою, за якої нижчі верстви населення упосліджені на користь панівної верхівки. Для таких творів характерний конфлікт людини і влади, що виявляється у відкритому (активному) або прихованому (пасивному) протистоянні панівному режиму. Крім того, антиутопія «може трактуватися і як заперечення утопічних прожектів» [3, 48].

У романі «Маша, або Постфашизм» наявні кілька з перерахованих вище ознак антиутопії: суспільство Третього Рейху оголошено владою досконалим, оскільки подолано експлуатацію людиною людини. Насправді ж підвалиною цього суспільства є беззастережна експлуатація сторів – колишніх людей, що деградували в концтаборах і більше людьми не вважаються (це оприявнюється у жанрових вставках – «історичних статтях» газети «Голос Рейху»). На рівні таких опозиційних характеристик розгортається картина дійсності, опозиція «обіцяне – дійсне». Попри гарантовану державою свободу думки

й волевиявлення, відсутність силових структур, громадян, які починають усвідомлювати страшну правду – стори теж люди – ув'язнюють та ізолюють. Утопічний проект суспільства, яке постало на фундаменті Німеччини 1930-х років, насправді виявився черговим антигуманним режимом, заснованим на приниженнях, гнобленні і, зрештою, канібалізмі.

Деякі дослідники розрізняють жанри утопії та дистопії: «Дистопія – зображення ідеально поганого суспільства, <...> ще не існуючого соціального зла, зла глибоко особового. Антиутопія ж звичайно направлена на розвінчання утопічних тенденцій (зокрема, висміювання захоплення НТР)» [11, 58]; «Дистопія й антиутопія розглядають моральні та соціальні проблеми суспільства, їх тематики охоплюють майже усі сфери людського існування, але дистопія використовує більш песимістичні вектори опису майбутнього» [5, 221]. У дистопії «суспільство є безжалісним супротивником, в якому здібність чи навіть вміння можуть бути тавром, як форма соціальної нерівності. <...> У жанрі дистопії досить часто зображується процес репресій проти мислячих людей <...> Дистопійний жанр зображує усі можливі сфери суспільства, починаючи від державного устрою. Найчастіше це комунізм, тоталітаризм чи навіть фашизм, влада якого контролює усі сфери життєдіяльності людини: політику, економіку та соціальне забезпечення. Також слід зазначити, що топосом такої системи найчастіше виступає урбаністичне місто, а природи як носія вічних цінностей людини немає, вона відіграє другорядну роль» [5, 221]. Отже, відмінність між цими жанрами, умовно кажучи, полягає в тому, що в антиутопії громадяни існують у комфорті й не готові прийняти правду про світ, у якому живуть. Натомість для дистопії характерна свідомо орієнтація на зображення «некомфортного» світу, де люди вимушені виживати, а не повноцінно жити – заради певної державної ідеології, яку підтримують через пропаганду та страх перед силовими структурами. Відповідно, роман О. Гакслі «О дивний світ новий!» можна вважати антиутопією «споживацького раю», а романи «1984» Дж. Оруелла або «Хворобу Лібенкрафта» чи «Рівне/Ровно» О. Ірванця – дистопіями. Дехто з дослідників знаходить ознаки дистопії і в романі «Маша, або Постфашизм», проте ми погоджуємося з цією думкою лише частково. У зображенні Я. Мельника світ, у якому живуть герої, не викликає в більшості з них жаху, навпаки, він сприймається ними як ідеальний завдяки ритуалізованості життя, розміреності побуту, можливостям для вільної самореалізації, ситості й достатку. Суспільство Третього Рейху, презентоване в романі, відмовилося від розвитку технологій і веде переважно сільський спосіб життя, мінімально користуючись досягненнями НТП. Більша частина громадян не хоче нічого міняти, заплющуючи очі на правду про сторів попри будь-які докази. Разом з тим сцени канібалізму, узвичаєного насильства, байдужості – у фокусі зображення, вони сприймаються як жахливі, неприпустимі, відтак соціум роману «Маша, або Постфашизм» постає як те саме «ідеально погане суспільство», зло, якого поки що не існує в реальній дійсності, але поява якого гіпотетично можлива. Дифузія жанрових ознак утопії та антиутопії зумовлює художню оригінальність аналізованого твору.

Серед науковців існує також погляд на утопію, антиутопію та дистопію як жанри, що входять до загальної системи наукової фантастики, адже базуються на конструюванні прогностичної умовно-наукової гіпотези. Дослідники, що схилиються до такої думки, відносять названі жанри до так званої «soft science fiction» («м'якої наукової фантастики»), автори якої, на відміну від представників «твердої» («hard science fiction»), зосереджуються не на проблемах технологічного прогресу, а на відтворенні можливих шляхів розвитку соціуму та його сучасних проблем. Для наукової фантастики, навіть «м'якої», соціальної, важливою є категорія часу – дія найчастіше відбувається в майбутньому. На перший погляд, у романі «Маша, або Постфашизм» темпоральний вимір подій зорієнтований на далеке майбутнє, у якому на землі вже понад тисячоліття панує Третій Рейх. Однак у фіналі з'ясовується, що це – нав'язане громадянам зображеної країни уявлення, яке має ідеологічну мету. Отже, час у творі постає як ілюзорна категорія: головний герой уявляє себе в подіях наприкінці третього тисячоліття, але в розв'язці разом з іншими персонажами дізнається про існування світу поза межами своєї «всесвітньої» держави, окрім якої вони нічого іншого не бачили. Пасивність задоволеного всім суспільства передбачає відсутність бажання подорожувати, перевіряти факти, якими рясніють засоби масової інформації, що перетворилися на рупори пропаганди. Насправді існують інші країни, і, як повідомляється устами одного з персонажів-бунтівників, Дубова, *«у них там зараз двохтисячні роки, двадцять перше століття за календарем»* [4, 265]. Отже, підстав розглядати роман «Маша, або Постфашизм» як власне науково-фантастичний або ж футуристичний (визначення В. Ваколюка) немає.

Більш доречною видається думка про те, що у творі Я. Мельника продемонстровано ознаки альтернативної історії. Візьмемо за робоче визначення цього жанру, запропоноване російським літературознавцем С. В. Соколовим: *«Альтернативна історія – це твори, у яких розглядаються ймовірні світи, що утворилися через певні обставини після якоїсь значної або незначної події, яка сталася не так, як у нашій реальності, і тому альтернативний світ став кардинально відрізнитися від нашого світу. У творі автор може використовувати відомих історичних персонажів, часом – із зовсім не властивими для них рисами й ролями, якщо це слугує йому для вирішення певних художніх завдань. Фантастичні твори в жанрі криптоісторії описують негласне підґрунтя реальних подій (всього лише невідомі сторони загальновідомих фактів), а альтернативна історія описує наслідки вигаданих фактів, які нібито настали. <...> Альтернативними є самі події, але в жодному разі не їх інтерпретація»* [10].

У романі «Маша, або Постфашизм» Я. Мельник, нібито відштовхуючись від точки біфуркації – перемоги Третього Рейху в Другій світовій війні, – зображує альтернативну історію, що сприймається як пересторога для сучасників: *«У 2098 <...> цивілізація була вже далеко не тою, що в середині XX століття <...>, вже з повним правом можемо говорити про появу перших сторів. Поширеним (“модним”) вже було злягання при свідках (не кажучи вже про ходіння голим), сім'я фактично зникла, смерть перестала бути таїнством, і розвагою стало спостерігати – спочатку на екрані, а потім у спеціальних палатах – за*



останніми конвульсіями вмираючого. Те, що називають “остаточним розкладанням моралі” використали фашисти» [4, 25]. Вводячи до роману низку газетних статей публіцистичного й наукового характеру, цитуючи полемічні листи читачів періодики, письменник демонструє схвалення мешканцями «всесвітньої держави» свого життєвого устрою, що кардинально відрізняється від описаного фашистського «апокаліпсису». У такий спосіб утверджується думка, що посталій на руїнах фашизму постфашизм сприймається його прихильниками як вище благо, хоч насправді має ще потворніше обличчя.

Критик В. Шелухін у своїй рецензії відзначає «застережний» зміст висловлених у романі ідей: «“Маша, або Постфашизм” вціляє у самий нерв дискусій про природу гуманізму, жанрово коливаючись між антиутопією та пересторогою, описує майбутнє Рейха, що виник у сутінках полікультурності і неолібералізму» [10]. Дійсно, багато з того, що було потрактовано автором як «остаточне розкладання моралі», існує й сьогодні, вважається «модним», особливо серед маргінальної молоді, – нівелювання загальноприйнятої, традиційної моралі, що засвідчено численними неовангардними перформансами й гепенінгами. Сучасне масове мистецтво, зокрема бойовики, продукують відверті сцени насильства, причому режисери намагаються якомога натуралістичніше презентувати відкриті рани й момент смерті тощо. У романі Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» чимало алюзій на сучасні події, зокрема в ситуації використання ЗМІ як поширювачів політичних ідей, їхнього впливу на людську свідомість. Маскування реальності під фантастичну історію автор мотивує словами оповідача про його прагнення: *«Хочу розповісти вам історію мого життя – на науку прийдеши́м поколінням, яким судилося бути після мене, в майбутніх тисячоліттях. Ви живете в суспільстві, яке дуже доброї про себе думки. Та надходить пора – ґрунт, на якому ви стоїте, починає хитатися»* [4, 13].

Окреслюючи тематичну своєрідність роману Ярослава Мельника в контексті світової літератури, потрібно наголосити, що тема, обрана ним, а саме поділ людей на вищу й нижчу раси в результаті перемоги фашистів у Другій світовій війні, уже не раз була художньо презентована письменниками, згадаймо хоч би відомий роман Філіпа Діка «Людина у високому замку» («The Man in the High Castle», 1962). Але інтерпретація її Ярославом Мельником вирізняється оптимізмом: наголошено, що частина суспільства все ж усвідомлює весь жах реального становища й відкриває для себе світ за межами Третього Рейху. Проте саме з огляду на це однозначно трактувати «Машу, або Постфашизм» як альтернативну історію не видається можливим: автор не розкриває питання, чи дійсно мешканці обмеженої території є прямими спадкоємцями націонал-соціалістів Німеччини, чи все їхнє життя є антигуманним науковим експериментом у сучасності. Достеменно не дано й відповіді на питання, яким є світ поза Рейхом – подібним до реально існуючого на початку ХХІ століття чи таким, у якому історія пішла іншим шляхом? Відтак роман «Маша, або Постфашизм» – це твір, «замаскований» під альтернативну історію, а не справжній зразок цього жанру.

На окрему увагу заслуговують наявні в романі «Маша, або Постфашизм» жанрові ознаки трилеру. Однією з перших це помітила Р. Стонкуте [12]. Сюжет роману справді надзвичайно напружений. За визначенням Т. В. Дьякової, трилер має провокувати раптовий прилив емоцій, збудження, почуття тривоги, що простежується на всіх рівнях розвитку сюжету, для нього характерний рух вперед до катастрофи, а фінал стає зрозумілим лише в процесі безпосереднього його прочитання, завдяки чому утримується інтрига [2, 32]. У романі «Маша, або Постфашизм» чимало ситуацій, у яких абсолютно беземоційно йдеться про жахливі речі, які зображуються, що й породжує ефект нагнітання відчуття майбутньої катастрофи. Напруга сюжету утримується шляхом розгортання внутрішніх переживань головного героя, який поступово починає розуміти абсурдність політики Рейха й бачити в сторах людей. Особлива напруга стану персонажів, завдяки якій оголюються нові аспекти звиродніння суспільства, тотальної брехні влади, є в таких епізодах: викриття інтимних стосунків Альберта (сина Дмитра) з Машею (дівчиною-стором, яку сам Альберт вважає художницею); зустрічі Дмитра з представниками підпільної організації, коли відбувається знайомство з подружньою парою представників «різних рас» і виявляється, що дівчина-стор, навчена говорити й одягатися, нічим не відрізняється від людини; нападу на будинок Дмитра, його з Машею втечі до табору підпільників. Кожна сюжетна колізія відзначається все більшим нагнітанням саспенсу – стану тривожного очікування катарсисної розв'язки, яка б усе змінила. Життя Дмитра і його сім'ї на фермі, що на початку роману зображене як розмірене й спокійне, поступово руйнується. У відкритих листах до «Голосу Рейху» громадяни все агресивніше відстоюють свою думку щодо сторів, однак не можуть собі дозволити погодитися з головним: стори – це люди, адже тоді доведеться визнати себе людоджерми. Однак катарсису як вияву найвищої точки розкриття всіх таємниць у фіналі роману «Маша, або Постфашизм» не досягнуто: уже на перших сторінках твору акцентовано найголовнішу, найстрашнішу «таємницю» світу: він побудований на канібалізмі. Заявлена на початку, істина втрачає здатність шокувати у фіналі, як цього вимагають жанрові канони трилеру. На таке «одкровення» могло б претендувати оприлюднення правди про час і місце подій, але на тлі зображення пригод героїв, їх спроб вижити цей сюжетний поворот втрачає свою функцію.

Отже, роман Я. Мельника «Маша, або Постфашизм» являє собою зразок сучасного твору, якому притаманна жанрова дифузія: у ньому поєднано ознаки антиутопії й дистопії, наявний прийом жанрового «маскування» під альтернативну історію, що врешті зорієнтований на інтерпретацію актуальних проблем сучасності. Останнє надає твору ознак роману-перестороги.

#### Список використаних джерел

1. Григорчук М. Кругообіг добра й зла [Електронний ресурс] / Микола Григорчук // Видавництво Старого Лева. – Режим доступу: <http://starylev.com.ua/club/article/krugoobig-dobra-y-zla>.

2. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «триллер» и его поджанры / Т. В. Дьякова // *Lingua mobilis*. – Челябинск : Энциклопедия. – 2013. – №5 (44). – С. 32–36.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
4. Мельник Я. Маша, або Постфашизм: роман / Ярослав Мельник. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 288 с.
5. Пархоменко І. І. Антиутопія: інтерпретація в сучасному літературознавстві / І. І. Пархоменко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2011. – № 963. Сер.: Філологія. – Вип. 62. – С. 217–222.
6. Петрушка В. Як житиме суспільство, де пануватимуть «вищі істоти» [Електронний ресурс] / Вероніка Петрушка // BBC Україна. – Режим доступу: [http://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161116\\_rr\\_book\\_2016\\_melnyk1](http://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161116_rr_book_2016_melnyk1).
7. Родик К. «Божевільні крики ідеалу»: антиутопія як психоаналіз [Електронний ресурс] / Костянтин Родик // Україна Молода. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/3031/164/102056/>
8. Рябченко М. М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало) / М. М. Рябченко // Літературознавчі студії. – К., 2013. – Вип. 37(2). – С. 279–284.
9. Сайфутдінова К. Кісточки української антиутопії [Електронний ресурс] / Карина Сайфутдінова // BBC Україна. – Режим доступу: [http://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161111\\_rr\\_book\\_2016\\_melnyk2](http://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/11/161111_rr_book_2016_melnyk2).
10. Соболев С. В. Альтернативная история: пособие для хронохичхайкеров / С. В. Соболев. – Липецк : Крот, 2006. – 232 с.
11. Соловйова А. С. Антиутопія як символічна модель суспільства тотальної деперсоналізації / А. С. Соловйова // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер.: Політологія. – 2011. – Т. 162. – Вип. 150. – С. 57–63.
12. Стонкуте Р. «Маша, або Постфашизм» – книга-бомба [Електронний ресурс] / Роберта Стонкуте // Видавництво Старого Лева – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/yak-ne-staty-na-bik-zla-versiya-yaroslava-melnyka>.
13. Шелухін В. Ярослав Мельник. «Маша, або Постфашизм» [Електронний ресурс] / Володимир Шелухін // Критика. – Режим доступу: <https://krytyka.com.ua/reviews/masha-abo-postfashyzm>.

#### Annotation

**Miroshnichenko A. O., Pasko I. V. Genre diffusion in the novel “Masha, or Post-fascism” by Y. Melnyk**

*The research is focused on the investigation of the phenomenon of genre diffusion in Yaroslav Melnyk's novel “Masha, or Post-fascism” considering its thematic, problematic and ideological conceptuality. Analyzing the diversity of scientist's*

opinions about genre peculiarities of this novel we discovered that some literary critics define it as dystopia, anti-utopia, thriller, futurological novel, surreal novel, alternate history etc. The depiction of so-called post-fascistic society, where all of citizens neglect the achievements of technological progress and practice pleasant rustic way of life can be hardly identified as a classical dystopia with its totalitarian state, urbanism and poverty. All citizens of The Third Reich are satisfied of their existence based on the exploitation of “stores” – degraded humans living like a livestock and being killed and eaten. So the society is totally anti-humanistic, it’s the community of legalized cannibals. The image of such a society can be interpreted as the image of a “pure evil” which is an attribute of a dystopia, but those positive attitude of the people to their way of life is inherent to the anti-utopia. The depiction of the repressions of rebels, the propaganda in press are common to both of genres.

The time of the action is defined as the fourth millennium in the beginning of the novel, and the point of the bifurcation with the real history is the victory of Germany in World War II. This features give the researcher a possibility to interpret the genre of the novel as alternate history or futuristic soft science fiction. But the category of time is illusory in the text: the actions take place in the beginning of the XXIst century on the unnamed territory isolated by the mountains. So we can call “Masha, or Post-fascism” the “warning novel” where the author use the false attributes of the alternate history to show the real problems of modern life.

**Key words:** anti-utopia, alternate history, dystopia, genre diffusion, genre synthesis, thriller, Yaroslav Melnyk.

УДК 821.161.2–312.9.09

І. В. Пасько (м. Дніпро)

## НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИЙ РОМАН В. ЄШКІЛЄВА «ТІНЬ ПОПЕРЕДНИКА» В КООРДИНАТАХ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті йдеться про жанрові особливості роману В. Єшкілєва «Тінь попередника» як зразка так званої космічної опери. Відзначено ознаки цього жанру як такого, коротко окреслено його еволюцію та межі використання цього терміна в статті. Завдяки осмисленню жанрової специфіки роману «Тінь попередника» на рівні сюжету, зокрема фабульних кліше масового мистецтва, проблематики, розгорнутої в ньому концепції майбутнього, образів персонажів, з’ясовано, що цей твір В. Єшкілєва є явищем сучасної української масової літератури.

**Ключові слова:** В. Єшкілєв, космічна опера, масова література, наукова фантастика, фабульний штамп.



*Статья посвящена жанровым особенностям романа В. Ешкілева «Тень предшественника» как образца так называемой космической оперы. Определены признаки этого жанра как такового, дан краткий обзор его эволюции, определены границы использования этого термина в статье. Благодаря осмыслению жанровой специфики романа «Тень предшественника» на уровне сюжета, в частности фабульных штампов массового искусства, проблематики, развернутой в нем концепции будущего, образов персонажей, мы определили, что это произведение В. Ешкілева – явление современной украинской массовой литературы.*

**Ключевые слова:** *В. Ешкілев, космическая опера, массовая литература, научная фантастика, фабульный штамп.*

Сучасна українська наукова фантастика загалом є відображенням загальної тенденції постіндустріальної епохи з її глобалізацією та домінуванням аудіо-візуальних способів передачі естетичної інформації над вербальними. Незважаючи на шалений успіх в українського глядача західних кінофільмів та серіалів раціонально-фантастичного спрямування, читацька аудиторія фантастики «вітчизняного виробництва» лишається кількісно обмеженою, відносно маргінальної групи реципієнтів. Слушне зауваження висловила щодо цього феномену дослідниця сучасної української наукової фантастики С. Хороб: хоч сьогодні в незалежній Україні умови для розвитку жанрових різновидів фантастики сприятливіші, ніж у складні політично та соціально періоди ХХ ст., фантастика «залишається, так би мовити, у підпіллі: нечисленна кількість авторів, надто мало вони аналізуються, обговорюються, досліджуються науковцями» [9, 268]. Така ситуація спричинена низкою об'єктивних чинників. Назвемо деякі з них: упередження щодо використання української мови в науковій фантастиці, нерентабельність видавничих проектів такого спрямування, що виникає, можливо, через недостатні зусилля видавців у рекламуванні літературного продукту, – і навіть упередженість літературознавців у ставленні до наукової фантастики як до винятково «масового» жанру. Не існує й усталеної жанрової класифікації науково-фантастичних творів, відповідно, деякі літературні явища часом розглядаються поза цією жанровою парадигмою, як, наприклад, утопія та антиутопія, проза з міфологічною домінантою тощо. Крім того, науковці помічають переважання в останні десятиліття фентезійного напрямку над науково-фантастичним. Цей феномен безпосередньо пов'язаний зі стрімкими суспільними змінами, нестабільною політичною, економічною ситуацією в країні. На думку дослідників, у кризові часи фентезі постає як можливість «утечі» через мистецтво до кращого, ідеального світу, за всіма своїми магічними законами не подібного до світу, у якому читач бореться за виживання. Натомість «тверда», раціональна наукова фантастика засвідчує віру в прогрес, у можливості людини, її порив у безмежжя, до підкорення незвіданого тощо. У сучасній Україні, яка перебуває в стані неоголошеної війни, такі теми в літературі з очевидних причин не найактуальніші.

Опублікований 2011 р. роман «Тінь попередника» став цікавим явищем у сучасній українській науковій фантастиці, однак не здобув широкого читачького чи дослідницького резонансу. Наукові статті йому присвятили С. Олійник ([6],[7]) та С. Хороб (остання аналізує роман і в дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук [10]). Дослідниці розглядають «Тінь попередника» в жанрово-тематичному й інтертекстуальному аспектах. Зокрема, С. Олійник детально зупиняється на авторській інтерпретації традиційних міфологічних уявлень про циклічність часу: «Саме міфологічно-ритуальний час стає для письменника матрицею втілення ейдосу гармонії людини з вітальною силою природного першопочатку, віднайдення спільних основ екзистенції людини й Всесвіту, пошуком вічних ідей життєвого коловороту» [6]. Вона звертає увагу на суспільно-історичний підтекст твору: «Впадає у вічі екстраполяція у текст роману ситуації, в якій опинилося нинішнє людство, – уніфікація культурного простору й умов існування людини» [6]. С. Олійник відзначає інтелектуальний потенціал роману, який є «прекрасним зразком інтелектуальної раціональної фантастики, насиченої численними інтертекстуальними зв'язками з міфологією, історією, наукою, літературою» [6]. У свою чергу С. Хороб зауважує численні недоліки твору, зокрема, «відсутність глибокого входження в характер, у психологію вчинків» [9, 270] персонажів, надмірне нагромадження фактажу та фантастичної атрибутики, ускладнену багатосюжетність, надмірну кількість персонажів [9, 272]. На нашу думку, деякі з помічених дослідницею особливостей свідчать, що «Тінь попередника» потрібно розглядати не лише як явище «інтелектуальної раціональної фантастики», але і як твір масової літератури (ширше – мистецтва) з її фабульними патернами, упізнаваними схемами й типажамі, гіпертрофованою напруженістю конфліктів, покликаною «тримати увагу» читача. Дослідники «космічної» наукової фантастики здебільшого протиставляють її інтелектуальному варіанту так звану космооперу як жанр, започаткований у межах дискурсу масової літератури. У статті «Інтертекстуальні виміри роману Володимира Єшкілева “Тінь попередника”» С. Олійник побіжно згадує про «причетність [твору] до традиції космічних опер ХХ ст.», однак не розвиває цю тезу. Останнє зумовлює необхідність дослідження жанрової природи роману В. Єшкілева «Тінь попередника» як космоопери, що і є метою нашої статті.

Термін «космічна опера», або «космоопера», не має однозначного трактування. Початково термін «space opera» за аналогією до «soap opera» («мильна опера») використовувався щодо американських радіопостановок на космічну тематику. Згідно з «The Encyclopedia of Science Fiction»<sup>1</sup>, словосполучення увійшло до термінології наукової фантастики 1941 р. завдяки Вілсону Такеру, який запропонував називати ним «hacky, grinding, stinking, outworn, spaceship yarn» [цит. за 1]. Цей вислів приблизно можна перекласти як «халтурна, огидна, банальна маячня про космічні кораблі» (переклад наш – І. П.), під якою автор розуміє умовно науково-фантастичні твори низької художньої

<sup>1</sup> Енциклопедія вперше вийшла друком 1979 р., відтоді була доповнена й розширена, а з 2011 р. повністю переведена в Інтернет-простір.

якості, у яких конструювання вартісних гіпотез щодо подальших шляхів розвитку науки, техніки, суспільства загалом підмінялося примітивним авантюрно-пригодницьким складником. Як зазначає російський фантастикознавець К. Скоркін, на початку ХХ ст. «бульварна фантастика про космічні пригоди являла собою вже цілу індустрію із сотень авторів, з усталеним каноном» [8], отже, цей жанр на початкових етапах свого розвитку (1920 – кінець 1930-х рр.) усвідомлювався й позиціонувався як суто розважальний, орієнтований на масову аудиторію дешевих «pulpr»-журналів. Дослідники суголосні у визначенні, що в цей період космоопері притаманна гігантomanія в усьому: дія відбувається в далекому майбутньому, коли людство колонізувало всю галактику, на цьому тлі розгортається образ Галактичної Імперії, пізніше розтиражований масовим мистецтвом, зокрема кіно. Автори космоопер тяжіють до зображення масштабних боїв у космосі із застосуванням надпотужної техніки колосальних розмірів, величезної кількості солдатів, із знищенням цілих світів. На думку російського дослідника наукової фантастики Б. Невського, крім названих, у космоопері початку ХХ ст. є ще низка ознак: «Автори класичного періоду заперечують (свідомо або через незнання) ефект уповільнення часу, заснований на теорії відносності. Тому космос борознять зорельоти з гіпер- або субпросторовими двигунами, що дозволяють майже миттєво перелітати від зірки до зірки. Можлива також наявність міжпросторових тунелів. Науковість письменників ранньої космоопери цікавила мало. У центрі їхньої уваги – пригоди, інтриги й війни. Мешканці далеких світів за психологією і мотивацією вчинків майже не відрізнялися від сучасників. Загалом рання космічна опера – відбиток тривожного світу в дзеркалі зоряної фантастики» [5]. Тематичні джерела, наявні в мережі Інтернет, повторюють ще одне твердження щодо космоопери: «Характерною особливістю “космічної опери” цього періоду є також поєднання футуристичних та архаїчних елементів антуражу – наприклад, космічні кораблі і поєдинки на мечях, ядерні технології і феодална соціальна структура тощо. Неприйнятне з погляду канонів “твердої” фантастики, таке вільне поєднання анахронічних реалій одночасно сприяло розвитку художньої свободи у фантастиці й згодом регулярно застосовувалося навіть найзначнішими авторами фантастичних творів <...>, що з часом зробило жанр “космічної опери” набагато респектабельнішим» [4].

До 1960-х рр. жанр космоопери «перероджується», втрачає свою розважальну сутність, набуваючи рис «твердої» чи, навпаки, соціально-психологічної наукової фантастики, зокрема, у творчості А. Азімова, Ф. Герберта, У. Ле Гуїн та ін. На думку згаданого вище Б. Невського, з якою погоджуємося, вирішальну роль у процесі закріплення за терміном позитивного значення відіграла не так література, як культовий американський серіал «Зоряний шлях» («Star Trek» (The Original Series), 1966–1969). Пронизаний непідробним пафосом віри в людський інтелект, жагу пізнання, бажання людства торувати свій шлях мирно, на засадах розумного співжиття з усім сущим, «Зоряний шлях» водночас торкався низки нагальних проблем суспільства 1960-х років, зокрема гендерного й расового рівноправ'я, а також продемонстрував

високий рівень акторської гри та сценарної роботи. Відтак наприкінці 1970-х рр. означення «космічна опера» було розпросторене на всю наукову фантастику, яка стосувалася космосу. Американський фантастикознавець Гарднер Дозуа визначив у розвитку жанру три періоди: «класичні 1940-і», «новаторські 70-і» та «багатоликі 90 і» [цит. за 5], час, коли до визначення «космоопера» волею автора додаються ознаки інших піджанрів наукової фантастики залежно: кіберпанку, стимпанку, антиутопії тощо. Космоопера стає самоіронічною, часом навіть набуває рис інтелектуальної прози. Отже, сьогодні «космічною оперою» в широкому розумінні називають усі науково-фантастичні твори на космічну тематику. Ми ж спробуємо повернутися до першоознак цього жанру як суто масового, комерційно-розважального явища, покликаного захопити цільову читацьку аудиторію.

Розглядаючи інтертекстуальність роману В. Єшкілева «Тінь попередника», С. Олійник зауважує: «У <...> перегуку з текстами-попередниками полягає одна з визначальних особливостей раціональної фантастики, що споріднює її з науковим текстом, яку можна окреслити висловом “щоб не винаходити знову велосипед”, і Єшкілев у романі “Тінь попередника” суворо дотримується цього правила» [6]. Дійсно, аналізований твір містить велику кількість фабульних формул, які є «загальниками» для космоопери й неодноразово використовувалися різними авторами у творах цього жанру. Зокрема, ідеться про презентацію державного устрою змодельованого художнього світу – галактичної Імперії, монархії, де керівні посади обіймають представники дворянства, вихідці з багатих династій – «домів». Влада імператора над підданими необмежена, а вертикальна соціальна мобільність представників нижчих станів, навпаки, незначна, простіше кажучи, у бідного робітника чи службовця з віддаленої планети обмаль можливостей для самореалізації й значного кар’єрного зростання. Закони Імперії багато в чому є антигуманними, а таємна Служба Запобігання здійснює тотальний контроль щодо лояльності населення до влади (це споріднює «Тінь попередника» з антиутопією). Навколо імператора постійно вирують інтриги й змови, які врешті завершуються його загибеллю та державним переворотом в Імперії. Монархічний устрій із відповідною соціальною стратифікацією – очевидний анахронізм з погляду закономірностей розвитку людського суспільства.

В. Єшкілев багато уваги приділяє опису винаходів майбутнього, які є невід’ємною частиною побуту героїв «Тіні попередника». Це, зокрема, технології дальніх космічних перельотів, нанотехнології, робототехніка, генетична інженерія, модифікації живих організмів, їх клонування, побудова «куполів» на непридатних для людей планетах, під якими розгортаються цілі цивілізації. Ці концепції не нові для наукової фантастики, вони є загальнозвісними й базуються на екстраполяції досягнень сучасної науки в далекій перспективі. У творі такі «декорації» є тлом для висвітлення серйозної суспільно-політичної проблематики, однак і в цьому В. Єшкілев не є новатором. Сучасні прогнози письменників-фантастів щодо майбутнього людства часто невтішні, адже глобальні проблеми початку ХХІ ст., закорінені в століття ХХ, дійсно не дають підстав для футурологічного оптимізму. Роман В. Єшкілева «Тінь



попередника» є частиною дискурсу художнього передбачення похмурого прийдешнього землян, які, кількісно й якісно накопичуючи технології, захоплюючи всесвіт, не в змозі розвинути чи бодай вберегти суто людське в собі: цінності співчуття, взаємної поваги, рівності, демократії тощо. У «Тіні попередника» майже відсутні ситуації вияву теплих людських стосунків, заснованих на довірі, любові, турботі. Складається враження, що інтеракції між людьми стають такими самими автоматизованими, стандартизованими, як способи виробництва, й одночасно – орієнтованими на постійний пошук вигоди, прибутку, шляхів задоволення потреб або покращення матеріального, соціального, політичного становища за рахунок іншого. На глобальнішому рівні у творі постають проблеми протистояння громадян антидемократичним режимам, відповідальності науковців за свій винахід тощо. Зокрема, у розвитку сюжетної лінії повстання експлуатованих людських клонів проти антигуманного ставлення до них репрезентовано широко осмислену фантастикою тему стосунків творіння й творця, який не бажає чи не готовий відповідати за створене, не визнає свій витвір рівним собі. Генетично ця проблема сягає роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі (1818), а в науковій фантастиці ХХ ст. вона неодноразово оприявнювалася в зображенні долі людських клонів – згадаймо, наприклад, антиутопію «Прекрасний новий світ» Олдоса Хакслі (1932), класичний науково-фантастичний роман «Чи сняться андроїдам електровівці?» Філіпа Діка (1964) чи «Хмарний атлас» Девіда Мітчелла (2004), який здобув широку популярність завдяки однойменній екранізації 2012 р. В. Єшкілев торкається неодноразово сформульованих у цьому контексті питань: які морально-етичні проблеми пов'язані з ідеєю клонування / штучного створення людини і що, зрештою, вважати «критеріями» приналежності до людської раси? Ці питання мають глибше підґрунтя, ніж просто науково-фантастична гіпотеза, адже асоціативно скорельовані на проблеми людяності як такої, надання рівних прав усім верствам населення, націям, соціальним групам тощо.

У романі «Тінь попередника», як у космічних операх розважального характеру, простежується дотримання й інших архаїчних традицій, що «не вписуються» у світоглядну систему індустріального й постіндустріального суспільства. У творі наявний такий суто «антуражний» мотив, як ритуальні поєдинки з холодною зброєю, причому особливої епатажності сцені двобою додає кілька відповідних чинників. Бій відбувається публічно, на арені, на життя бійців глядачі ставлять гроші; бійці є жінками, й – найбільш шокує – вони виступають оголеними: *«В синьому кутку готувалася до бою Тена. Окрім вузького золотистого поясу з гербами суддівського клану, на ній не було жодного одягу. Глядачі могли оцінити пружне тіло білявої десантниці, її розвинуті м'язи і впевнену стійку досвідченого бійця»* [2, 163]. Загалом у романі відчутна тенденція до об'єктивації жіночого тіла, характерна для маскуліної прози, до якої можна віднести класичні космоопери: попри авторську інтенцію презентувати героїнь в активній суспільній позиції, – як солдатів, учених, революціонерок тощо – вони переважно зображені як об'єкт сексуального бажання фокального персонажа-чоловіка, що увиразнюється деталями портретних

описів, наприклад: *«Шерма стоїть упевнено й нерухомо, немов вилита з міді статуя древньої богині. Її волосся заплетене у хвіст, спина вигнута, а на різко окресленому підборідді темніє зваблива ямка. Голі ступні її струнких ніг утоплені у високому ворсі килима. М'яке світло плафонів ніжно торкається її оксамитової шкіри та світлої тканини короткого платтячка»* [2, 250]. Натомість прикладів об'єктивації чоловічого тіла жінкою-фокалом у романі віднайти не вдалося (єдиним жіночим фокальним персонажем є баронеса Гвен Вей, «наративна партія» якої у творі порівняно лаконічна). Жінки в романі на законних підставах виконують увесь спектр соціальних ролей, здебільшого зумовлених їхнім становим та родовим походженням: від упослідженого «живого товару» і традиційної ролі матері й дружини в патріархальній сім'ї – до вчених-дослідників, солдатів і навіть носіїв напівмістичних таємних знань, які є важелем у політичній боротьбі. Образ жінок-піфій, або Знаючих, викликає стійкі асоціації з аналогічним у культовому циклі романів Френка Герберта «Дюна»: сестри Бене Джессеріт, представниці жіночої релігійно-політичної організації, як і піфії у творі В. Єшкілева, володіють надлюдськими здібностями й значно впливають на долю людства у всесвіті. Строкатість моделей жіночої поведінки в романі «Тінь попередника», на нашу думку, вписується в еkleктичну модель всесвіту, притаманну космоопері.

Ще однією з ознак масовості «Тіні попередника» є схематичність персонажів. Не всі центральні герої аналізованого роману є повноцінними характерами. Це радше типажі, кожен з яких можна визначити кількома словами: «фатальна жінка», шпигунка й революціонерка Шерма; «розумний плебей» слідчий Марков; перейнятий долею Імперії та всесвіту загалом «Обраний» генерал Теслен тощо. У творі майже відсутні глибокі рефлексії персонажами ситуацій, у які вони потрапляють, – автор зосереджується на зовнішньому описі подій, а не на їх сприйнятті героями. Головним засобом характеротворення виступає вчинок, але вчинки персонажів здебільшого продиктовані їхніми політичними, економічними або науковими інтересами, що врешті представляє їх дещо однобічно й фрагментарно. На відміну від класичної космоопери початку ХХ ст., у творі В. Єшкілева відсутній головний герой, навколо якого вибудовуються сюжетні колізії. Поліфонія наративних голосів, притаманна сучасній науково-фантастичній та фентезійній літературі, використана в «Тіні попередника», на нашу думку, не виконує своєї ролі: заплутаність сюжетних ліній і велика кількість героїв ускладнюють сприйняття твору й не дозволяють авторові уповні розкрити як характери, так і проблемно-тематичний рівень твору. З іншого боку, «Тінь попередника» – лише перша частина запланованої автором трилогії «Фаренго», відтак можна сподіватися на подальше поглиблення образів героїв. При цьому установка на великий обсяг історії, поділеної на кілька книг, наштовхує на думку про вже згадувану гігантманію космоопери й серійність масової літератури.

Крім вищеназваних, у романі функціонують й інші розтиражовані штампи «космоопери»: образ Зоряного Флоту; проблема низького рівня життя непривілейованого населення; образ ворожої раси «рептилоїдів», «ящерів» (що

давно стали загальником жанру й удостоїлися неодноразового пародіювання); таємні угруповання «Знаючих» та «Обраних», що володіють містичними, ненауковими знаннями про устрій всесвіту; мотив пошуків колиски розумного життя – попередників людства – за допомогою древніх артефактів (цей мотив можна розглядати як іманентну потребу пошуку Бога, попередника, творця, яка є в будь-якої мислячої істоти, навіть якщо вона вважає себе атеїстом).

Схематичність образів персонажів в аналізованому творі, свідомо авторська орієнтація на епатування читача описами еротичних сцен, насильства, убивств, тортур надають підстави класифікувати «Тінь попередника» як яскравий зразок масової літератури, зокрема «космоопери», що на рівні форми (а часто – і змісту) наслідує найпопулярніші, найуспішніші комерційно «формули» західного зразка. «Тінь попередника» позбавлена будь-яких виявів національної специфіки, крім української мови написання. Така «національна нейтральність» не перекреслює значення твору: Україна є органічною частиною загальносвітового культурного процесу, і відмежовуватися від його надбань, зокрема й в царині масового мистецтва, – не найкраща стратегія. Космічна опера як жанр має безліч прихильників, яких українські фантасти не можуть ігнорувати. Реалізація серйозної проблематики через посередництво напруженого, почасти розважального сюжету із використанням знайомих «наївному» читачеві фабульних формул – це можливість впливу на світоглядні установки реципієнта, що використовується творцями масової літератури.

#### Список використаних джерел

1. Space Opera // The Encyclopedia of Science Fiction. – Last edition: December 15, 2015. – Access: [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/space\\_opera](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/space_opera).
2. Єшкілев В. Тінь попередника / Володимир Єшкілев. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 393 с.
3. Игняшкин С. Г. К проблеме определения субжанров научно-фантастического дискурса / С. Г. Игняшкин // Вестник МГПУ. Журнал Московского городского педагогического университета Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – № 2 (10). – С. 95–100.
4. Космічна опера [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Космічна\\_опера](https://uk.wikipedia.org/wiki/Космічна_опера).
5. Невский Б. Три лика космооперы [Электронный ресурс] / Борис Невский // Книжный ряд. – 2005. – № 19. – Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art652.htm>.
6. Олійник С. Інтертекстуальні виміри роману Володимира Єшкілева «Тінь попередника» [Електронний ресурс] / Світлана Олійник // Синопис: текст, контекст, медіа. – К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. – Вип. 1. – Режим доступу: [http://elibrary.kubg.edu.ua/1712/1/S\\_Oliinyk\\_Synopsys\\_1\\_GL.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/1712/1/S_Oliinyk_Synopsys_1_GL.pdf).
7. Олійник С. Моделювання образу Іншого в сучасній українській фантастичній прозі / Світлана Олійник // Наукові записки Бердянського

державного педагогічного університету. – Бердянськ, 2016. – Вип. Х. – С. 214–222.

8. Скоркин К. Краткий гид по космической опере (от халтурной жвачки про космолеты – к постмодернистской самоиронии) [Электронный ресурс] / Константин Скоркин. – Режим доступа: <https://gorky.media/context/kratkij-gid-po-kosmicheskoi-opere/>

9. Хороб С. Роман «Тінь попередника» Володимира Єшкілєва як жанр наукової фантастики / Соломія Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Івано-Франківськ, 2014–2105. – С. 267–272.

10. Хороб С. Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. філол. наук / Соломія Степанівн Хороб. – Івано-Франківськ, 2017. – 234 с.

#### Annotation

#### **Pasko I. V. Science fictional novel “The Shadow of the Predecessor” by V. Yeshkilev in coordinates of popular culture**

*The article deals with the investigation of genre peculiarities of novel “The Shadow of the Predecessor” by V. Yeshkilev as an example of so called space opera. Investigating the features of this genre we considered the specifics of its evolution and defined the exact meaning of the term “space opera” we use in our research. Space opera in the initial stages of its development was a popular genre of low quality science fiction published in many specialized “pulp”-editions. The authors of space operas tended to describe epic space battles engaging thousands of soldiers and using super weapon on the giant space vessels. They actively used anachronisms like monarchy in The Galactic Empire with nobles and slaves and even sword battles in far future when the technologies were so high-developed that people could even make their clones and travel to the distant part of the universe in a few hours. Later these entertaining plots transformed into sophisticated space science fiction considering difficult social, political, ethical and philosophical problems. On the one hand, the novel “The Shadow of the Predecessor” by V. Yeshkilev is an example of the popular “space opera” with detailed descriptions of the battles (space and sword ones), erotic adventures, torturing, killing, hunting, with the figure of the Emperor in the center of human universe. To our mind, the characters in the novel are super-sketchy and it is one more feature of the popular literature in it. On the other hand, the author of “The Shadow of the Predecessor” tries to analyze some really important problems of our time: the rights and equality of every human being, the protest against antidemocratic regimes, the searching of God – the Predecessor – as an immanent need of even atheistic people. Even though the analyzed novel has no national specifics, we consider it’s appearance as a good tendency in modern popular Ukrainian literature because the writers can make some positive influence on the consciousness of naïve interested readers via the entertaining plots of space operas.*

**Key words:** V. Yeshkilev, space opera, popular culture, science fiction, plot cliché.



**НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ ЯК ЗАСІБ ГЕНДЕРНОГО МАРКУВАННЯ  
ОПОВІДІ В ПОВІСТІ О. ДЕРКАЧОВОЇ «ТАНГО. ІСТОРІЯ КОХАННЯ»**

*У статті викладено результати дослідження специфіки нарації в повісті О. Деркачової «Танго. Історія кохання», що оприявнюють особливості оповіді відповідно жіночому й чоловічому світосприйняттю, ключові відмінності між названими типами письма: рівень емоційної насиченості, обсяг життєвого досвіду, інтимність, сповідальність, приватність/публічність, самоусвідомлення, що обґрунтовує виокремлення виразно фемінної та замаскованої андрогінної нарації героїні-жінки й героя-юнака відповідно. Акцентовано, що властиву персонажам оповідь увиразнює артикуляція едипової ситуації, мотивів самотності, певного непорозуміння між чоловіком та жінкою, суспільно неприйняттого кохання, саможертвовності тощо.*

**Ключові слова:** нарація, оповідь, гендер, фемінне письмо, едипова ситуація, мотив самотності.

*В статье изложены результаты исследования специфики наррации в повести О. Деркачевой «Танго. История любви», которые демонстрируют особенности повествования в соответствии с женским и мужским мировосприятием, ключевые различия между названными типами письма: уровень эмоциональной насыщенности, объем жизненного опыта, интимность, исповедальность, приватность/публичность, самосознание, что обосновывает выделение отчетливо феминной и замаскированной андрогинной наррации героини-женщины и героя-юноши соответственно. Акцентировано, что повествование персонажей подчеркивает артикуляция эдиповой ситуации, мотивов одиночества, определенного непонимания между мужчиной и женщиной, общественно неприемлемой любви, самопожертвования и т. п.*

**Ключевые слова:** наррация, рассказ, гендер, фемининное письмо, эдипова ситуация, мотив одиночества.

Осердям художнього доробку Ольги Деркачової – доктора філологічних наук, доцента Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, члена Національної спілки письменників України – є витончена оповідь про людські стосунки, які майже всуціль просякнуті болем і стражданням і водночас ілюструють афористичний вислів героя твору Ю. Андруховича про те, що «Любов – це людське. Любов – це той щем, без якого нас нема» [1, 15].

Ольга Деркачова відома як автор збірок малої прози «Синдром підсніжника» (2007), «За лондонським часом» (2008), «Повидло з яблук» (2014), «Гуртівня штучних квітів» (2014), «Трикотажні метелики» (2015); романів «Крамниця щастя» (2013), «Коли прокинешся» (2015); окремих творів, опублікованих у журналах «Березіль», «Дніпро», «Кур'єр Кривбасу» та ін. Твори письменниці здобули високу оцінку: книга «Синдром підсніжника» відзначена літературно-мистецькою премією імені Івана Франка в галузі літератури, роман «Коли прокинешся» журі міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова–2014» визнано найкращим твором про кохання в номінації «Романи». Наукове осмислення прози авторки перебуває нині у стані зародження, оскільки поки що літературні критики звертаються до вивчення відповідних текстів О. Деркачової здебільшого після публічної презентації чергового нового її твору.

Резонансним стало присудження О. Деркачовій премії імені Івана Франка: Н. Стефурак була обурена через порнографічний зміст «нагороджених» оповідань, що «применшують вагу імені генія» [10]. Натомість Л. Загоровська, звернувшись до думок стосовно прози О. Деркачової Є. Барана, В. Кімаковича, Т. Прохаська, С. Пушика, О. Слоньовської, підтримала дебютні на той час твори авторки [5]. Зацікавленість прозою О. Деркачової виявляють у розвідках різних форматів Є. Баран, В. Боровик, В. Єшкілев, Т. Єрушевич, В. Карп'юк, Н. Коваль, В. Мельник, М. Микицей, С. Ушневич та ін., які виокремлюють ідейно-тематичні горизонти, особливості проблематики, тип героїні в її прозі. Наприклад, літературознавці зауважують, що мотив самотності є одним із ключових у художніх текстах О. Деркачової: Н. Коваль підкреслює, що персонажі її оповідань «понад усе прагнуть подолати самотність» [7, 288], на проблемі «вічної самотності героїв і героїнь Ольги Деркачової» акцентує і Є. Баран [2]. Прикметною в осягненні психоаналітичної природи творів письменниці видається розвідка С. Ушневич, у якій правомірно узасаднено інтелектуалізм осмислення світу крізь призму тілесних садомазовідчуттів, звернено увагу на те, що авторська концептуалізація сексуальних стосунків художньо реалізується через провідні жіночі образи [11, 589]. Простежується не завжди обґрунтована, на наш погляд, тенденція літературознавців обминати увагою ті прозові твори, які були опубліковані на сторінках періодичних видань. Такі твори, очевидно, вважаються ними малохудожніми, що не стосується Ю. Винничука, Р. Іваничука, Г. Пагутяк, Л. Таран, В. Шевчука та ін., чиї повісті вперше побачили світ на сторінках часописів. Вибір письменниками літературних журналів як місця для друку здебільшого мотивується комерційними труднощами, малим обсягом уже написаних текстів для об'єднання їх у збірку, прагненням постійно відчувати діалог із читачем тощо. Вартісною з художнього погляду видається повість О. Деркачової «Танго. Історія кохання» (була видана в щомісячнику «Березіль», № 3–4, 2013), яка на сьогодні ще не здобула літературознавчої інтерпретації і згадується лише в бібліографічних списках, переліках художніх творів, що вийшли друком у періодичних виданнях [12, 3]. Зростання читацького інтересу до прозового доробку письменниці, важливість порушеної в повісті проблеми, оригінальність обраної авторкою наративної стратегії зумовлюють актуальність

пропонованого дослідження та визначають його мету – здійснити спробу визначити специфіку оповіді як засобу оприявлення й увиразнення відмінностей чоловічого й жіночого світовідчуття у творі «Танго. Історія кохання», що в подальшому уможливить цілісний розгляд поезики названої повісті.

У сучасному літературознавстві поняття «нарація» та «оповідь» трактуються одними дослідниками як синонімічні, інші ж дотримуються думки про відмінність у їхніх значеннях. Ми послуговуватимемося визначенням нарації, поданим у літературознавчій енциклопедії, укладачем якої є Ю. Ковалів: це «оповідь, що почергово розкриває одну чи кілька подій, відмінна від опису та коментаря», засадничий принцип епічних творів [8, 96]. Вивчення особливостей наративу художнього тексту, започатковане й розвинуте у студіях Р. Барта, Б. Ейхенбаума, Ж. Женетта, П. Лабокка, В. Проппа, Ц. Тодорова, В. Топорова, Н. Фрідмана, В. Шміда, В. Шкловського, Ф. Штанцеля та ін., презентоване сьогодні низкою підходів, які А. Нюннінг класифікує на контекстуальну, тематичну, компаративну, прикладну, етнічну, міжкультурну, постколоніальну, когнітивну, феміністичну та інші наратології [14, 54–55]. Л. Штохман акцентує особливу увагу на феміністичній течії, оскільки ця остання посутньо трансформує наукову рецепцію наративу, «відкриває нові перспективи досліджень, де літературні засоби вираження поєднуються із їхнім соціальним та культурним оточенням» [13, 375].

Жіноче письмо, як відомо, наділене «подвійною» свідомістю: з одного боку, авторки мають створювати тексти, які відповідають андроцентричному дискурсу, а з іншого – виражати власну індивідуальність [9, 81]. Для повісті Ольги Деркачової «Танго. Історія кохання» характерний синтез жіночої й чоловічої оповідей, що художньо втілено через інтимізовану сповідь двох героїв, життєві шляхи яких перетнулися завдяки спільному захопленню танцями. Чергування цих типів нарації фрагментує досліджуваний текст на 28 частин, у кожній із яких оповідачем поперемінно виступають чоловік або жінка. Означена послідовність частин іноді порушується, унаслідок чого відбувається зміщення в бік домінування жіночого наративу. Таку особливість структурної організації тексту пов'язуємо з перевагою емоційного начала над раціональним в оповіді героїні, адже «жіноче письмо за своїми структурно-значеннєвими ознаками протистоїть чоловічому як неієрархізоване» [6]. Вибір авторкою нетипового способу розгортання наративу вмотивовано настановою на достовірність, прагненням зобразити кілька подій із життя героїв (що загалом властиво для повістєвого жанру) з погляду їх безпосередніх учасників, розкрити відмінність фемінного й маскулінного світосприйняття.

Оповідь у тексті повісті О. Деркачової починається словами наратора-чоловіка: він споглядає за поведінкою жінки (її так званий «паспортний» портрет відсутній, важить лише враження – замилювання жінкою: «Вона стоїть і дивиться у вікно. Вона завжди перед початком ось так тут стоїть» [4, 57]). Переживання героєм стану захоплення протилежною статтю асоціативно перегукується із міфом про Пігмаліона й Галатею: зокрема в образі Ївги акцентовано її схожість із неприступною статуєю («самовпевнена і вільна» [4, 60],

«вона нагадує бабусину порцелянову статуетку» [4, 57], спина жінки є «прохолодною і гладкою, як атлас» [4, 57], гордовитий погляд). Іван, як і Пігмаліон, оминав жіноче товариство («У мене нема дівчини. Ніколи не було. <...> Вони занадто недосяжні» [4, 61]). Однак на образ оповідача не проектується творче начало, властиве грецькому цареві. Відмінність у віці героїв уперше актуалізована через роздуми героїні («Цей хлопчик з танців...» [4, 66]), а згодом уточнена словами Івана: «Вона доросла, вона впевнена у собі, а я... Просто студент» [4, 73–74], що оприявлено в едиповій ситуації. Артикульоване героєм обожнення Ївги (від початку твору й надалі, наприклад: «Моя... Вона ніколи не буде моєю» [4, 76], «Моя Ївга. Моя дівчинка. Моя маленька радість і велика таємниця. Мій біль і моє відчуття польоту» [4, 61]), турботливе ставлення жінки до нього, намагання вберегти від помилкового рішення («Рятуй своє бідне серце, поки я не кинула його собі під ноги» [4, 77]) увиразнюють мотив зачудування жінкою, яка постає архетипним уособленням материнського начала. Заклучна частина повісті, оповідь у якій належить жінці, віддзеркалює сцену з першої частини, що зумовлює циклізацію оповіді: якщо на початку твору Ївга зображена зі спини, то у фіналі її обличчя звернене до чоловіка («Він іде. Стою на балконі і п'ю чай. Моє тіло ще пахне ним» [4, 86]), після довгих вагань вона здійснює вибір присутності Івана в її житті. Оповідь про спільні в житті обох героїв події розгортається за ланцюговим принципом, а саме: у першій частині зображено сцену знайомства в танцювальному класі (наратор – чоловік), у другій Ївга оповідає про своє повернення додому із занять. На стрижневий сюжетний наратив накладено рефлексивні переживання, спогади (домінують у жіночому наративі). Подієвий розвиток у тексті мінімізований (зустрічі на танцювальних заняттях – зустрічі в університеті – прихід Івана до Ївжиного помешкання тощо).

Сповідальність як одна з основних характеристик оповіді в повісті слугує не лише для створення відповідного настрою, а і є прийомом гендерного її маркування. Спираючись на студії С. Лансер, Н. Павлова зауважує, що опозиція приватного та публічного письма є істотною для розрізнення особливостей жіночої й чоловічої оповідей: фемінний наратив орієнтований на приватні форми (листи, щоденники, мемуари), тоді як для патріархального визначальною є публічність [4, 82]. Оповідь героїні повісті О. Деркачової – Ївги – є виразно інтимною, натомість чоловічий наратив не є однозначно приватним або публічним, він радше балансує на межі означених координат: Іван (герой твору) емоційно стриманіший у висловленні почуттів, орієнтований на однозначну фіксацію свого стану, на презентацію послідовного розгортання подій у стосунках із жінкою, і водночас він подеколи соромиться власних переживань, не має на меті зробити історію, розказану ним, відомою широкому загалу. Отже, оповідь персонажа-чоловіка в повісті відповідає традиційним означенням маскулінного наративу лише частково, що спричинене найперше рефлексивною її природою, крім того, не останню роль відіграє й вік героя – студентський, тобто гендерні характеристики Івана реалізовані як такі, що перебувають на завершальній стадії формування, що на текстовому рівні оприявнюється через вираження його думки.



Сповнена драматизму оповідь Ївги про своє минуле й нові повороти її долі емоційно політональна, являє собою сповідь героїні, що симптоматично для фемінного типу нарації. Через слово Ївги представлено цілу палітру життєвих вражень: спогади дитинства (*«згадую маму у бігуді, подертому халаті»* [4, 62]), болючі роздуми про її шлюб (*«Після розлучення я боялася повернутись до порожньої квартири – боялася тиші»* [4, 65]), самовизначення через танець (*«Живу від танців до танців. Від кроків до кроків. Так легше жити. Не так сіро і безперспективно»* [4, 61]), ставлення до Івана тощо. У спогадах жінки про зраду коханого вловлюються саркастичні акценти, які виконують функцію рецептивної установки: читач сприймає образ колишнього чоловіка Ївги крізь призму свідомості оповідачки (*«Дико не щастило з чоловіками. Мабуть, усе. Ага. Одного разу була одружена. Згадую з жахом»* [4, 64]). Відтворюючи в пам'яті образи зі свого нещасливого минулого, героїня підкреслює власну саможертвність і водночас бездушну, жорстоку натуру колишнього чоловіка. Оповідь Ївги презентує зіткнення безумовного й прагматичного (відповідно фемінного й маскулінного) підходів до людських стосунків, рішення героїні у фіналі повісті про *«неповернення на випалену землю, в минуле»* [4, 87]. Розмисли, коментарі героїні винесено в дужки (ознака жіночої нарації): *«залицяльник торкався руки, <...> (я тоді думала: ну ось, цей чоловік збуджується лише від вигляду мого коліна)»* [4, 65], подані безпосередньо після вказівки на репліки чоловіка (*«Він говорив, що не можна так нарікати на долю. <...> О так. Він мав на увазі себе і свою кар'єру. І не розумів, що мені хочеться того, чого і більшості жінок, а не чергового наукового досягнення <...>»* [4, 63]). Відсутність можливості віднайти спільну мову з іншим чоловіком, якому Ївга мала б народити дитину, пов'язана з легковажністю обранця, а нові любовні почуття з Іваном трактуються обома героями повісті як суспільно неприйнятні, табуйовані, про що наратори зізнаються собі зазвичай наодинці: Іван не хоче утратити ілюзію сильного почуття, Ївга вкотре шукає щирості, хоч уже не вірить у світлу любов. Якщо думки героїні сконцентровані навколо окреслених спогадів, то життєвий досвід Івана і, відповідно, горизонт його рефлексій значно менший. Оповідач-чоловік більше зосереджений на переживанні нового для нього почуття, на пізнанні себе, його нарація дещо інфантильна, у деяких фрагментах тексту близька до двоголосної фемінної (*«підє до кухні варити каву (вона казала, що це її вранішній ритуал)»* [4, 70]), однак менше позначена драматизмом.

Танець для героїв повісті оцінюється як ключ до самоусвідомлення. Зауважимо, що попри різну мотивацію початку занять танцями (порятунок від спроби самогубства для Ївги та прагнення Івана підвищити власну самооцінку), обидва оповідачі переживають танець як ілюзію іншого життя, що дає змогу розкрити свої почуття. З погляду Івана, жінка є неприступною в танці й у побуті, вона надто серйозно ставиться до свого перевтілення, *«коли вона танцює вальс, вона нагадує витончену англійську леді. Коли латину – напівбожесвільну жрицю»* [4, 65]. Наратив, продукований Іваном, – героєм – ілюструє відсутність у нього віри в себе й у можливість взаємного почуття, що є нетиповим для самовпевненої маскуліної оповіді. Через посередництво танцю Івана поступово (*«Я – її пара.*

*Я можу відчувати її запах, дихання, погляд, шкіру» [4, 67])* реалізується відповідна гендерна стратегія поведінки героя, зокрема те, що він стає більш рішучим, що відзначено устами Ївги, оповідь якої засвідчує її прагнення бути слабкою жінкою в руках сильного чоловіка: *«Він буде колись героєм. Бо він уже поводить як справжній чоловік» [4, 83]*. Подібне художнє осмислення любовної історії в концептуальному образі танцю наявне в мініатюрі О. Деркачової «Румба» [3]: героїня береться виконувати румбу без партнера, адже в сучасному світі люди спроможні жити без любові, тому й парні танці можуть бути представлені в сольному виконанні. Наявність у доробку авторки кількох творів, у яких образ танцю символічно збагачений, дає підстави стверджувати метаоповідність параметрів прози О. Деркачової.

Отже, для повісті О. Деркачової «Танго. Історія кохання» визначальною є наративна поліфонія: оповідь ведеться від імені чоловіка й жінки, які презентують погляди одне на одного та на самих себе відповідно до гендерної стратегії письма. Фемінна нарація орієнтована на приватність, самозаглиблення, вона інтимізована, емоційно й ситуативно збагачена. Оповідь головного героя відзначає симбіоз чоловічого й жіночого типів письма, що пов'язується як із жіночим авторством досліджуваного тексту, так і з предметом роздумів персонажа, особливостями його віку. У повісті через наративну стратегію реалізовано феміністичні мотиви певного непорозуміння між чоловіком та жінкою, суспільно неприйнятного кохання, жіночої саможертвості та ін.

#### Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Чувирла і чудовисько / Ю. Андрухович // 100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки / Авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; Упорядник С. Г. Васильєв; Худож.-оформлювач І. В. Осіпов. – Харків : Фоліо, 2008. – С. 3–16.
2. Баран Є. Література як інша [Електронний ресурс] / Є. Баран // Літакцент. – 2009. – 28 січня. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2009/01/28/literatura-jak-insha/>
3. Деркачова О. Повидло з яблук / О. Деркачова // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – № 268–269–270. – С. 145–149.
4. Деркачова О. Танго. Історія кохання / О. Деркачова // Березіль. – 2013. – № 7–8. – С. 57–87.
5. Загоровська Л. Премія Івана Франка: заслужено чи ні? [Електронний ресурс] / Л. Загоровська // Репортер. – 2007. – 17 травня. – Режим доступу: <http://www.ifportal.net/articles/full/9310>
6. Карабльова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Карабльова. – К., 2004. – 20 с.
7. Коваль Н. Проза Ольги Деркачової: еротика плюс езотерика / Н. Коваль // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Збірник наукових праць /

Відп. ред. В. Т. Поліщук. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2012–2013. – Вип. 13–14. – С. 285–294.

8. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.

9. Павлова Н. Возможно ли прочесть «женское письмо»? К проблеме гендерно ориентированной нарратологии / Н. Павлова // Мир русского слова. – 2013. – № 3. – С. 79–84.

10. Стефурак Н. Нове відкриття «станіславського феномену» / Н. Стефурак // Галичина. – 2007. – 8 травня.

11. Ушневич С. Садомазохістична природа тілесності у малій прозі Ольги Деркачової / С. Ушневич // Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри / Гол. ред. Н. О. Висоцька. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2015. – Вип. 12. – С. 583–589.

12. Художні твори, надруковані в журналах України: поточний бібліографічний список: вип. III / Івано-Франківська ОУНБ ім. І. Франка; [уклад.: Н. В. Джус, І. М. Петрівська]. – Івано-Франківськ: [б. в.], 2013. – 10 с.

13. Штохман Л. Феміністична наратологія: західний досвід і українські зразки / Л. Штохман // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство / За ред. д-ра філол. наук Ткачука М. П. – Тернопіль : ТНПУ, 2012. – Вип. 34. – С. 372–379.

14. Heinen S., Sommer R. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research [Електронний ресурс] / S. Heinen, R. Sommer. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009. – 310 p. – Режим доступу: [http://www.mohamedrabeea.com/books/book1\\_3977.pdf](http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf).

#### Annotation

**Reznichenko Y. O., Oliynyk N. P. Narrative polyphony as means of gender labeling of narration in O. Derkachova's story "Tango. Love story"**

*The article presents the research of narration structuring specifics in O. Derkachova's story "Tango. Love story". Its object is to determine the peculiarities of narration development through the prism of feminine and masculine world-views. It is known, feminine writing has "double" author's consciousness: authoresses must write texts, which correspond to androcentric discourse, on the one hand, and express their own individuality, on the other one. The synthesis of feminine and masculine narrations, which is embodied artistically through intimized confession of two characters, whose paths crossed thanks to common keenness on dancing, is a characteristic feature of O. Derkachova's story. Alternation of narration fragments the researched text into 28 parts, each of which has in turn man or woman as a narrator.*

*Narration about common events, in these two characters' lives, develops in a chain principle: the first part depicts their acquaintance in the dance classroom (the man is a narrator), the woman tells about her coming home in the second part.*

*Reflective feelings, remembrances (dominate in woman's narration) overlay upon the principal narration of the plot. Development of the actions is minimized in the researched text. Sincerity, as one of the basic narrative characteristics in the story, serves not only for making certain mood but as means of gender labelling of narration. Heroine's narration is clearly intimate, however man's narration couldn't be considered as definitely private or public; rather, it balances on the verge of definite coordinates, i. e. man-character's narration, represented in the story, corresponds to traditional concept about masculine narration only partially.*

*The conducted research leads to the conclusion about crucial differences between feminine and masculine types of writing in the story: degree of emotional saturation, extent of life experience, intimacy, sincerity, privacy / publicity, self-consciousness, that substantiates the severance of clear feminine narration and hidden androgynous one of woman-character and youth-character correspondingly.*

*Articulation of Oedipus situation, a motif of loneliness, certain misunderstandings between man and woman, socially unaccepted love, self-sacrifice and others signify the narration, which is typical of characters.*

**Key words:** *narration, gender, feminine writing, Oedipus situation, motif of loneliness.*

УДК 821.161.2–1.09

О. В. Шаф (м. Дніпро)

## **МОТИВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТ.: ГЕНДЕРНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ**

*Розглянуто маскулінну та фемінінну поетикальні стратегії художнього, зокрема концептуально-світоглядного, осмислення поетичної творчості як сфери діяльності, професійної та особистісної реалізації, національного служіння в українській ліриці ХХ ст. та комплекс культурно-історичних, соціальних, психологічних факторів, що зумовлюють гендерні відмінності концептуалізації поетичної творчості як мотивно-образної одиниці; визначено засоби і прийоми розвитку мотиву поетичної творчості в ліричному тексті.*

**Ключові слова:** *українська лірика ХХ ст., мотив поетичної творчості, маскулінна / фемініна поетикальні стратегії, гендерна культура, гендерні стереотипи.*

*Рассматриваются маскулинная и фемининная поэтикальные стратегии художественного, в том числе концептуально-мировоззренческого, осмысления поэтического творчества как сферы деятельности, профессиональной*



*и личностной реализации, национального служения в украинской лирике XX ст., а также комплекс культурно-исторических, социальных, психологических факторов, которые обуславливают гендерные отличия концептуализации поэтического творчества как мотивно-образной единицы, очерчиваются способы и приемы воплощения мотива поэтического творчества в лирике.*

**Ключевые слова:** *украинская лирика XX ст., мотив поэтического творчества, маскулинная / фемининная поэтикальные стратегии, гендерная культура, гендерные стереотипы.*

Однією із засад розрізнення маскулінної / фемінінної Я-концепції, яка впливає, зокрема, і на гендерно-психологічну типологізацію поетикальної стратегії, є визначення сенсу, мети життя особи, її пріоритетної діяльності. Для письменника справою його життя є творчість, що зумовлює концептуалізацію в ліриці (власного) поетичного дару, художнє осмислення місця й призначення творчості в його особистому та громадсько-національному житті. В українській ліриці XX ст. на тлі віддзеркалених у ній культурно-історичних, політичних, світоглядних та художньо-стильових зрушень розгортається художня рецепція поетичної творчості й статусу поета-творця, що пластично трансформується під впливом культурної ситуації. Відмінності художньої концепції щодо суті, призначення поезії та поета в ліриці залежать також від гендерно-психологічних факторів, зокрема маскулінної орієнтації на лідерство, здобуття високого суспільного статусу, реалізації в громадській сфері, фемінінного потягу до комунікації і взаємної підтримки, фемінінного страху успіху, пріоритету особистісного й приватного. Відмінності у сприйнятті, оцінці (ліричного) суб'єкта поезії, зокрема й власної, у сенсожиттєвій перспективі є одним із диференційних маркерів маскулінності / фемінінності та відповідних поетикальних стратегій. Висвітлення в статті цих відмінностей та засобів їхньої експлікації в ліриці XX ст. є актуальним з огляду на дослідні «горизонти» гендерного літературознавства. Основним завданням студії є розгляд специфіки маскулінної / фемінінної стратегії художнього розвитку мотиву поетичної творчості, концептуального та емоційно-оцінного аспектів рефлексії поезії як способу громадської та особистісної реалізації, осмислення впливу гендерно-психологічних та культурно-історичних факторів на характер концептуалізації поетичної творчості. Рецепція митцями власного поетичного дару вивчається здебільшого в аспекті психології творчості, фрагментарно висвітлена в історико-теоретичному літературознавчому дискурсі. У дисертації Л. Артеменко «Дискурс митця і мистецтва в українській поезії XX ст.» (2016) узагальнено напрями й результати вивчення цієї теми, серед синонімічних термінів на позначення лірики, присвяченої темі поета й поезії, обґрунтовано використання терміна «авторерецептивна лірика», визначено концептуальну, сюжетну, жанрову, імагологічну типологію української лірики XX ст. такого змісту [1]. Однак чимало аспектів цієї теми, серед них і гендерно-психологічний, залишилися поза увагою дослідниці.

На ставлення індивідів до поезії як роду діяльності, одного з ефективних способів реалізувати життєве покликання значною мірою впливають соціальні, культурні оцінки поетичної творчості. Як відомо, націє-, державотворча сила поетичного слова в українській літературі утверджена романтиками, закріплена народництвом. Поліфонія концепцій поезії, типова для перших десятиріч ХХ ст., змінилася тотальною ідеологізацією поетичного слова в СРСР та відповідно підвищенням його громадського «статусу» переважно як єдиної можливої форми опору тоталітаризму<sup>1</sup>. Наприкінці ХХ ст. з поваленням СРСР «статус» поезії на наших теренах стрімко знецінився, що було зумовлено й постмодерністськими зрушеннями. Соціальна значущість поезії безпосередньо впливає на вибір «творчої стезі» представниками маскулінного психотипу, яким властиві потяг до лідерства, часом агресивна конфронтація з гегемонною маскулінністю (у тоталітаризмі її узурпує владна верхівка), що вмотивовує витіснення із цієї царини представників фемінінного фенотипу (або тематичну, жанрову «резервацію» їхньої творчості, що залишається поза каноном). Зі спадом популярності поезії в суспільстві змінюється гендерний «контингент» її adeptів у бік зменшення маскулінного представництва (втрачається концентрація притаманних маскулінності героїв, тем, мотивів, концептосфери, техніки письма). Ще одним соціальним фактором, який впливає на гендерну «демократизацію» поетичної царини, є феміністичний проект (боротьба з гендерною асиметрією, ревізія патріархатного літературного канону тощо): демаскулінізація філології (унаслідок втрати нею соціального престижу) зумовила появу «армії» філологинь, багато з яких є письменницями. Останні активно заповнюють фемінінну «лакуну» в ліриці останніх десятиліть. У ліричній рецепції ролі поезії та «місії» поета оприявлені, крім того, сенсожиттєві пріоритети, що відрізняються в маскулінній / фемінінній Я-концепції незалежно від культурно-історичного тла.

Маскулінні домінанти виявляються в концептуалізації поезії як **форми опору, протистояння колонізації, боротьби**. У поезіях Є. Маланюка «Стилет чи стилос?», «Напис на книзі віршів» символічні образи «стилоса» (творчості) і «стилєта» (зброї) урівнені як знаряддя боротьби. Аналогізація зброї (ширше – війни) і творчості провокує асоціацію останньої з агресією, силою, опором, подвигом – маскулінними сенсожиттєвими стимулами, наприклад, у ліриці С. Гординського (*«Вічний голос, як наказ: твори! / Брязкай міддю, строф загнзудуй коні / І, надхненням захлиснутий, слів / З дна душі випльовуй чорну рану...»* («Крик» [4, 338])); Лесі Українки<sup>2</sup> (*«Слово, чому ти не твердая криця...»* [5, 13]) експлікована фемінінна позиція); М. Влад (*«Даруйте мені вогненність слова, / Незайманого брехнею. / Най шовкова моя мова / Стане бронею»* [5, 263]). Колоніальне приниження, необхідність виборювати національні права закріпили в ліриці ХХ ст. (окрім останнього десятиліття) цей «стандарт» маскулінної поетикальної стратегії рефлексії поезії як боротьби, притаманний і творчості окремих жінок-поетес.

<sup>1</sup> Міркування на цю тему блискучо висловлені в статті О. Забужко «Апологія поезії в кінці ХХ ст.» [2].

<sup>2</sup> Фемінінна й маскулінна поетикальні стратегії у творчості митця не пов'язані безпосередньо з його статтю.

Сприйняття творчості як боротьби віддзеркалене в **маскулінній стратегії поетичного суперництва**. Вона реалізується, зокрема, у розгорнутій у ліричному тексті полеміці на захист автором своєї концепції поезії та для заперечення концепцій опонентів. В українській ліриці 20-х років ХХ ст. (час літдискусії про завдання й напрями розвитку української літератури) були актуальними захист власних поглядів на поезію та заперечення інших, часом з досить агресивними інвективними, зневажливими інтонаціями: Д. Загул саме в цей період захищає пролетарську концепцію реалістичної поезії: *«Живий поет – не класик, не естет, – / Він дійсний світ одбити в пісні мусить!»* («Різні мотиви» [4, 104]), М. Зеров – неокласицистичну (у його поезіях «Pro domo», «Самоозначення», «Аргонавти» наголошено, що справжня поезія з її «рівновагою» і «строгим контуром» не для юрби, «старої творчості додержане вино» протиставлене віджилому народництву, пролетарському примітиву, футуризму та іншим поетичним напрямам), Є. Плужник іронізує з неокласиків (*«Такі наївні, втішні диваки, / Арбітри метру й еллінського хисту»* («Їх меншає...» [4, 250]), М. Семенко відпручується від авторитетів російського акмеїзму (*«Вони здобутки всі зараз тобі дали – / І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянис – / Всі хором і ретельно так гули: / Семенко – кланяйся, кланяйся! / – Ні, не схплюсь...»* («Притиснутий» [4, 161])), кепкує над вітчизняними символістами (*«Сьогодні вдень мені було так нудно, / Ніби до купи зійшлись Олесь / Вороний і Чупринка»* («Парикмахер» [4, 164])). Маскулінна стратегія поетичного суперництва в усі часи реалізується в розвитку мотивів осуду, осміяння поета-сучасника чи попередника: Є. Маланюк дорікає П. Тичині за зраду його (Тичининого) генія (*«...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась»* («Сучасники» [4, 219]), С. Жадан іронізує над постарілим Ю. Андруховичем («Музика для товстих»), шістдесятниками, яких атестує як кон'юнктурників («Продажні поети 60-х»). У поезії «Десять наближень до лінії обрію» В. Неборак викриває «бездарних віршарів» – своїх сучасників, І. Андрусак – «вкраїнських поетів» (*«плебеї пальцями по шклі / виводять рими, рими, рими...»* (процитований рядок винесений у назву вірша. – О. Ш. [4, 1216])). Маскулінна стратегія захисту власних поетичних прерогатив оприявнюється в реалізації мотиву нехтування думкою критиків чи дискутування з нею (зокрема, у поезіях П. Тичини, М. Ореста, О. Влизька, Г. Чубая, В. Стуса; у дисидентській, андеграундовій ліриці опозиція офіційній критиці поставала формою опору тоталітарному режиму), реставруючи маскулінний батькоборчий едиповий потяг. Дуже складно уявити аналогічні літературні баталії жінок-поетес – передусім через відсутність утвердженої традиції (принаймні до 80-х років ХХ ст.), з якою можна було б дискутувати, також через слабший потяг до лідерства фемінінного фенотипу. Постаті колег по перу у фемінінному тексті рефлексуються в модусі приязні й підтримки (лірична героїня поезії М. Влад «Смереки аж чорні...» запрошує ліричного адресата (потрібно думати, В. Затуливітера, якому присвячено цей вірш) у Карпатські гори, героїня поезії «Друг мій сяде навпроти...» М. Людкевич, не називаючи ліричного персонажа, висловлює своє захоплення його творчістю). Отже, поетичне суперництво, властиве маскулінному поетичному мисленню, полягає, зокрема, у захисті власної концепції поезії,

призначення поета, що уявляються принципово важливими. У фемінінній стратегії рефлексії власної творчості концептуальна роль поезії не така важлива, що знімає підстави для дискусій і суперництва. Якщо маскулінне поетичне суперництво націлене на утвердження власного лідерства, то аутсайдерська оцінка жіночої творчості унеможливорює боротьбу за лідерство в цій царині. Почуття не суперництва, а реваншу може мотивувати зневажливу оцінку творчості чоловіків у поезіях жіноцтва (у кінці ХХ ст.) через образу за довготривалу патріархатну<sup>3</sup> недооцінку.

**Концепція творчості як необмеженої потенції створювати / перетворювати світ** корелює з маскулінною «інструментальністю», зумовлена й поміченою К. Хорні «заздрістю» до репродуктивності як способу самореалізації і віднайдення сенсу життя [3, 28–29]. Мотив творчості як влади над світом експлікований у поезії М. Ореста «Магія слів»: *«Слова наказом ясним форми нові постають! / Слово поета не є подобизна речей недокровенна – / <...> Будиться в ньому тоді пориваюча владна потуга – / Чар і свобода...»* [4, 300]. Із рефлексією творчості як Божого креативного акту корелює уявлення про поезію як царину демонічного, утілене, зокрема, у С. Гординського («Бодлер»), М. Бажана («Гофманова ніч»). Маскулінною в цих творах є гіперболізація ролі поета як Деміурга, наділеного необмеженою владою. У фемінінному варіанті образ поета концептуалізовано не як Деміурга, рівного Богу, а лише як «вмістилище» Його креативної потенції, як Його «речника»: наприклад, у поезії Г. Паламарчук (*«Поезія – сфера тонка / і твориться духом. / Вся з дива і острог, / Преображення хвилинне: / як є вона – ти як Бог, / немає – ти просто глина»* («Поезія – не в житті...» [5, 412]), І. Андрусика (*«Поезія народжується з того, / що впливає з уст Його й луною / між вигини земні перетікає»* [4, 1222]). У поезії І. Драча «Вірші не потрібні нікому...» фемінінна стратегія відмови від власної заслуги у творенні шедевр (*«Душу вкладай у крапку і кому – / Бог ними (віршами. – О. Ш.) Вічність пише»*, «Б) компенсується аналогізацією поетичного Слова з маскулінними цінностями сили, твердості духу, активності: *«Душу вдихай в слово як діло / Таким було Первослово / <...> Щоб слово тверділо / Щоб дзвеніло ясноголово»* [4, 574]. У концепції поезії як форпосту правди, справедливості, істини теж актуалізовано маскулінні творчі пріоритети. Зокрема, роль поета як речника, охоронця (творця) названих цінностей дає йому право на дидактизм і моралізаторство. Вона в різних варіаціях виокреслюється у творах А. Малишка (*«Поезія – це діло совісне, / Не грайся нею безпричинно»* («Поезія» [4, 424])), Л. Костенко (*«Не треба думати мізерно...»*, *«Яка різниця – хто куди пішов?»*) та ін.

У розвитку поширеного в ліриці різних років **мотиву поетичної творчості як виплеску душевної енергії, «життя серця», як самозаглиблення й «самооголення», самопізнання, віднайдення внутрішньої свободи** активізовано фемінінні домінанти експресивності, схильності до авторефлексії,

<sup>3</sup> Похідний від слова «патріархат» прикметник «патріархатний» більш точно характеризує форму суспільного буття з домінантним чоловічим началом, на відміну від лексеми «патріархальний», яка також означає «старовинний», «узвичаєний», «невибагливий».



інтимності. Мотив творчості як виплеску живої душевної енергії простежується в ліриці В. Лесича («До трактату про поезію»), А. Малишка («Сіре гуся»), Л. Костенко («Страшні слова, коли вони мовчать...»). У ліриці жіночого авторства, що активізувалася з 70-х років ХХ ст., творчість переживається (а не концептуалізується) як **потаємно-інтимна душевна царина, терен вільного вияву єства**: «...залишуся тільки я – / білим біла мелодія... / Білий вірш само-насолоти / <...> / бо я голос голий... / Голий голос голосної Свободи!» (М. Шунь «В день мого 34-ліття» [5, 768]), «...крізь вірші, ніби крізь грати, / Серце живе моє вже не дістати. / Прихисток тут і остання кривка. / Біль і вінець!» (О. Зеленчук-Рибарук «Олень не прийде на яблука спати...» [5, 963]). **Мотив творчості як сну, як втечі від реальності** розгортається в поезії Б. Лепкого («Не голосні мої пісні: / Вони лунають – мов у сні / <...> / У сні про щастя, про любов, / А дійсність – кривда, дійсність – кров» («Мої пісні» [4, 29]); Д. Загула («Вічно блукаємо / В царстві примар – / Правди питаємо / в сонця і хмар / <...> / Наша розрада – / Сон життя» («Наші Едеми...» [4, 97])). Однак така рефлексія поезії мотивується не стратегією самозаглиблення й самопізнання, а ескапізмом (у маскулінному психотипі зазвичай вона є формою опору несприятливій реальності, реакцією на сенсожиттєву поразку в соціальній сфері), опукло оприявненим, зокрема, й у циклі «Псалми» П. Карманського. Ескапістська мотивація творчості (як втечі від реальності) для фемінінного поетичного мислення не актуальна.

Фемінінна техніка письма відрізняється наративізованою увагою ліричного Я до власних тілесних порухів (принцип «писання крізь тіло» осмислений ще основоположницями феміністичної критики, зокрема Л. Ірігаре). **Аналогізація поезії і материнства (тілесно-фізіологічної царини)** пов'язана з доступністю жінці унікального досвіду народження дитини. Так, у поезії К. Хаддад «Серце, що розливає себе» загроженість власного тіла героїні «передана» її віршам, що теж як «тіла» небезпечені від руйнації: «...від частоти читання вірші стираються / і шкіра їхня обвітряється / вони стають сухі та незахищені...» [5, 1037]. Квінтесенція «нутрянної» стихії творчості в цьому тексті К. Хаддад («поезія – це незахищеність, сказав мені ти. / Поезія – це щирість, сказала би я...» [5, 1037]), – репрезентує її в суто фемінінному ключі як відвертість, оголення, розкриття найпотаємнішого. Хоч у різні епохи твори переважно порівнювалися з «дітьми», а процес їхнього створення, «виношування» – з вагітністю, експлікація паралелі твір – дитина властива фемінінній техніці письма. Вона чітко оприявлена, зокрема, у поезії Г. Тарасюк «Амбіції»: «І не бажати, / і не мати / нічого в світі – тільки те, / щоби дитячко цілувати, / неначе вірші видихати, / де кожне слово – золоте» [5, 434]. Фемінінна стратегія рефлексії власної творчості як вітальної, тілесної, репродуктивної практики корелює з **концептуалізацією поезії як любові**, а поетки – як особливої, народженої для любові жінки. Так, героїня вірша Н. Стефурак бачить сутність жінки-поетки в любові – «яснозорі, сумні сивіли... / Без любові вам світ немилий» («Діти божі – земні поетки...» [5, 524]). «Любов і біль – поезії закон!» [5, 587]. З такою концепцією солідаризується лірична героїня поезії «Листопад» Н. Білоцерківець. Зближення поезії й любові

у фемінінній моделі письма психічно компенсує конфлікт творчості й жіночої гендерної ролі, виправдовує «інакшість» жінки-поетки, корелює з рефлексією творчості як саморозкриття, занурення у власні психічні глибини, з тілесним і сексуальним «підтекстом» креативного акту.

Концептуальність поезії як гідного й почесного заняття для людини (передусім чоловіка), громадянина, патріота в маскулінній моделі письма зумовлює поширення в ліриці рефлексій щодо суті поезії як такої, її місця й призначення в суспільстві. Деактуалізація поезії в громадському житті «зняла» цю тему в ліриці. Більшу увагу до рефлексії суспільної значущості поезії та «статусу» поета зафіксовано в маскулінній моделі письма. Фемінінна стратегія рефлексії ролі поезії актуалізує її не суспільну, а особисту значимість як засобу самопізнання, самозаглиблення. Маскулінні потяг до лідерства, амбітність, агресивність зумовлюють концептуалізацію поезії як боротьби, як креативного акту, як форпосту правди й справедливості, що притаманні маскулінному поетичному мисленню, а фемінінні емпатія, комунікативність, рефлексивність, покладені в основу концептуалізації поезії як самозанурення, як «життя серця», її аналогізації з тілесним, материнським, любовним переживанням, є засадами фемінінної стратегії розгортання мотиву творчості.

#### Список використаних джерел

1. Артеменко Л. Дискурс митця і мистецтва в українській поезії ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Артеменко Людмила Вікторівна; Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2016. – 19 с.
2. Забужко О. Апологія поезії в кінці ХХ ст. / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка. – 4-те вид. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – С. 34–50.
3. Хорни К. Женская психология / Карен Хорни / Пер. с англ. Е. И. Замфир; науч. ред.: М. М. Решетников, С. М. Черкасов; лит. ред., прим. М. М. Решетникова. – СПб : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1993. – 220 с.
4. Чорне і червоне: 100 українських поетів ХХ сторіччя: Антологія / Укладення Б. Щавурського. – Тернопіль : Богдан, 2011. – 1376 с.<sup>4</sup>
5. Червоне і чорне: 100 українських поеток ХХ сторіччя: Антологія / Укладення Б. Щавурського. – Тернопіль : Богдан, 2011. – 1344 с.

---

<sup>4</sup> У статті задля лаконічності списку використаних джерел здійснюється посилання на цитовані поезії за антологіями (уклад. Б. Щавурський).

**Shaf O. V. The motive of poetry in Ukrainian lyrics of XX th: gender strategies of its art realization**

*Gender method of literary investigation of lyrics based on the differences of masculine and feminine self-conceptions, life's and creature's tasks. A mode of lyric reflection of the poetic talent's role in somebody's (and own) life, in the society distinguishes the masculine / feminine strategies of art implementation of a meaning life model and gender types of writing. It's need to outline psychical and cultural factors formed the poet's positions about creativity (and their own) and the direction of transformation their positions during the twentieth century. The problem of writer's attitude to his / her own creativity is chiefly investigated within the psychology of creative process without gender aspects. The main task of the article is study the specificity of the masculine / feminine strategies of art presentation of poetic creativity's motive according to the outlining its (poetic creativity) role, value in creative subject's life.*

*During the twentieth century the social "status" and prestige of poetic creativity in the culture of Ukraine (and USSR) degraded, especially at last decennaries because of writer had lost "the position of rightness" (Oksana Zabuzshko). As a result the field of poetry becomes de-masculinical and devalues. The feministic movie in literature reaches the same result.*

*The masculine strategy of art presentation of the poetic creativity's motive is based on the conceptions / reflection poetry as fight (for ideals against power), as a competition (in particular with other poets and critics), as the mode of application of poet's own creative potential, of approving the values of true and righteousness and is depended of the masculine psychical features: ambitious, the desire to be a leader, aggressiveness. The feminine psychical features: empathy, communicative and self-reflective potential – predetermine the feminine strategy of art presentation of the poetic creativity's motive based on the conceptions / reflection poetry as "life of heart", as similar to mothering, to intimate fillings. For the masculine poetic thinking value of poetic creativity is in social, civil, patriotic fields and for the feminine one – it is in personal, private, interior fields.*

**Key words:** *Ukrainian lyrics of XX th, poetic creativity's motive, masculine and feminine poetical strategies, gender culture, gender stereotypes.*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Аксьонова А. О.** – студентка групи УУ–16м факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, магістр (м. Дніпро).

**Бурлакова І. В.** – студентка групи УУ–16м факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, магістр (м. Дніпро).

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

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

**Іванко Т. А.** – випускниця факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, магістр (м. Дніпро).

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

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

**Мирошніченко А. О.** – студентка групи УУ–17м факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, магістр (м. Дніпро).

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

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

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



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

**Резніченко Ю. О.** – студентка групи УУ–16м факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара, магістр (м. Дніпро).

**Ромас Л. М.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

**Смаглій І. В.** – викладач кафедри українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпро).

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

**Тимофєєва О. М.** – кандидат філологічних наук, викладач гуманітарних дисциплін у Криворізькому коледжі економіки та управління ДВНЗ КНЕУ ім. В. Гетьмана, голова РМО викладачів зарубіжної літератури та культурології (м. Кривий Ріг).

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

Збірник наукових праць

Таїни художнього тексту  
(до проблеми поетики тексту)

Відповідальний за випуск  
О. А. Нечай

Редактор Н. І. Заверталюк  
Коректор Т. В. Кедич  
Набір Т. В. Кедич

Підписано до друку з оригінал-макета 21.12.17  
Формат 60х84/16. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 7,62.  
Наклад 100 прим. Зам. № 262.

Видавництво і друкарня «Ліра»  
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК №188 від 19.09.2000